

Université de Montréal

L'excès et la saturation dans la dramaturgie québécoise contemporaine : *Faire des enfants* d'Éric Noël, *Ainsi parlait d'Étienne* Lepage et *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil

Par

Marianne Marquis-Gravel

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention
du grade de M.A. en littératures de langue française

Août 2016

© Marianne Marquis-Gravel, 2016

Résumé

Le présent mémoire part du constat qu'une thématisation redondante des motifs de l'excès et de la saturation constitue l'un des traits caractéristiques de la dramaturgie québécoise contemporaine. Si ces motifs figurent dans de nombreux textes, ils se déploient de manière singulière et originale dans plusieurs d'entre eux. Notre étude le démontre en prenant pour corpus trois pièces phares issues du théâtre québécois des cinq dernières années, *Faire des enfants* d'Éric Noël, *Ainsi parlait* d'Étienne Lepage et *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil. Notre analyse sociocritique permet de mettre en exergue le fait que ces œuvres mobilisent, intègrent et transforment des sociolectes, des fragments discursifs, des programmes idéologiques, des manières de parler ou de penser qui essaient dans le discours social contemporain. Par le travail qu'elles exercent sur ce déjà-là, chacune d'elles propose un regard critique inédit sur le vivre-ensemble et sur la manière d'être au monde à l'ère actuelle. Quelque différentes qu'elles soient dans leur procès esthétique, une lecture comparative conduit néanmoins à dégager qu'elles élaborent toutes trois une représentation oxymorique de l'individu, qui balance sans cesse entre le trop plein et le manque.

Mots-clés : littérature québécoise contemporaine; théâtre et dramaturgie; sociocritique; discours social; représentation; vivre-ensemble; excès.

Abstract

This present master's dissertation is based on the fact that excess and saturation are some of the recurring themes of Quebec's contemporary drama. If these themes are present in a lot of plays, they extend uncannily in a unique way in some of them. This particularity is revealed by the analysis of three important and recent Quebec plays, which are *Faire des enfants* by Éric Noël, *Ainsi parlait* by Étienne Lepage and *Nous voir nous* by Guillaume Corbeil. Our sociocritic study of these plays allows to point out the fact that they mobilize, take over and transform different sociolects, discursive fragments, ideological programs, languages and ways of talking or thinking that are swarming in the contemporary social discourse. By the work they do on the "already there", each of the plays offers a critical and original glance on the present *living together*. As different as their critical process may be, a comparative study of these texts however leads to show that they converge in an oxymoronic representation of the modern individual, always ambivalent between overfill and lack.

Key words: Quebec's contemporary literature; drama; sociocritic; social discourse; representation; *living together*; excess.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Remerciements	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 – <i>Faire des enfants</i> : La vie à rebours	7
Un récit de filiation	8
<i>Des relations troubles</i>	13
Des pratiques sociales particulières.....	17
<i>Sexualité</i>	18
<i>Philadelphie</i>	23
<i>Fabrice</i>	27
<i>Une communication de surface</i>	31
Une mythologie québécoise	33
<i>D'un palimpseste à l'autre</i>	34
<i>Figures types et lecture transcendante</i>	37
Chapitre 2 – <i>Ainsi parlait</i> : Je parle donc je suis.....	40
Une héroïne singulière	41
<i>Le signifiant [Staline]</i>	41
<i>Une tribune populaire</i>	48
Un anticommunautarisme décomplexé	50
<i>Une anaphore troublante</i>	51
<i>Un regard particulier sur la démocratie</i>	53
<i>Envahissement de l'espace public par les signes du capitalisme</i>	56
Une triple filiation	58
<i>Une combinaison philosophique étonnante</i>	58
<i>Un titre révélateur</i>	61
<i>Le nouveau messie</i>	63
Chapitre 3 – <i>Nous voir nous</i> : En continuelle représentation	66
Une parodie du sociolecte des sites de réseautage	67
<i>Un langage formaté</i>	67
<i>La spectacularisation du quotidien et le besoin du regard des autres</i>	72
La mise en fiction de soi	78
<i>Une vie commentée</i>	79
<i>Des souvenirs façonnés</i>	81
<i>Une subjectivité problématique</i>	85

Entre présentisme et discontinuité	88
<i>Un rapport au temps inédit</i>	88
<i>Un rapport étrange à l'histoire</i>	91
Conclusion	95
Bibliographie	99

Remerciements

D'abord, merci à mon directeur Pierre Popovic pour sa rigueur, ses lectures attentionnées et ses commentaires précis, détaillés et abondants. Mon texte a certainement grandement profité de son regard critique et je peux grâce à lui remettre un mémoire dont je suis fière.

Merci également à mon copain Alexandre, qui a su m'appuyer et croire en moi lors de chacune des étapes qui ont mené au dépôt de mon projet. Cela ne fut pas toujours facile, mais grâce à lui j'ai pu garder confiance en moi lors des périodes plus laborieuses et ne pas perdre de vue mon objectif.

Un merci particulier à mes parents, qui m'ont soutenue tout au long de cette épreuve, mais aussi et surtout depuis le début de ma scolarité. Ils m'ont appris à avancer et à faire ce qui me rendait heureuse. Leur présence fut rassurante et d'un grand réconfort.

Merci à ma famille et à mes amis, qui ont ponctué ces trois années de petits bonheurs et de joie et qui ont su me prêter une oreille attentive. Merci à Cloé Maltais pour avoir gentiment accepté de réviser le résumé en anglais.

Finalement, un merci spécial à Minx, le plus beau des chats, qui a supervisé chaque phase du projet et dont la présence assidue, quoique parfois accaparante, a su me faire sourire tous les jours.

Introduction

La dramaturgie québécoise a vécu nombre de transformations depuis 1980, année de la défaite du « oui » au premier référendum sur la souveraineté du Québec. Passant globalement d'un théâtre dit « national » (années 1960-1970) à des œuvres de l'intime (années 1980-1990)¹, elle voit apparaître dans le sillage de ces deux manières de dire et de se dire une nouvelle voix éclatée et plurielle, celle des auteurs contemporains. Si la question nationale n'est plus abordée de front dans les textes qu'ils écrivent, ceux-ci, à l'image de la littérature post-référendaire, « assument encore une fonction politique, mais de façon oblique et non plus mimétique² ». Les dramaturges québécois actuels poursuivent cette tendance puisqu'ils proposent des représentations très critiques du vivre-ensemble et une conception dérangeante de l'individu.

S'il est toujours difficile et souvent malvenu de tenter de juger clairement de la place dans l'histoire et de la qualité d'*une littérature qui se fait*³, il est cependant concevable de la lire et de la penser à chaud par l'intermédiaire d'un repérage des traits communs qui unissent les textes qui la constituent. Une des rares personnes à se compromettre sur le sujet, le spécialiste Jean-Marc Larrue, a hasardé le terme « Trentenaires » pour nommer les dramaturges québécois contemporains. Si cette appellation semble, au premier abord,

¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge notent à ce propos que « 1980 marque, sinon une rupture, du moins un " virage " ou un " tournant ". Durant toute la décennie 1970, le théâtre québécois a été l'un des vecteurs privilégiés du combat politique. Après l'échec du mouvement souverainiste lors du référendum de mai 1980, la création dramatique s'est rapidement détournée de la cause nationale et s'est orientée, comme le reste de la littérature, vers des questionnements plus diversifiés, qui varient selon la trajectoire de chaque dramaturge. » (*Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010, p. 581.)

² *Ibid.*

³ Expression empruntée à Gilles Marcotte dans : Gilles Marcotte, *Une Littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 338 p.

simpliste, elle a eu cependant suffisamment de justesse immédiate pour s'implanter quasi-officiellement dans le milieu critique et universitaire. D'emblée, elle fait référence directement à l'âge de ces auteurs émergents, et met en évidence leur jeunesse. Celle-ci se reporte sur leur écriture, laquelle par sa nouveauté et par sa rupture avec les codes d'hier, se mérite le qualificatif de « sauvage ». La langue de ces « Trentenaires » est généralement déliée et crue, transformant leurs pièces en un théâtre de la violence et de l'excès. C'est en ces termes que Jean-Marc Larrue exprime l'ampleur du bouleversement symbolique provoqué au Québec par ces dramaturges :

Ces auteurs, outre leur âge, partagent, entre eux, de nombreuses caractéristiques qui les distinguent des auteurs des périodes antérieures. Il ne s'agit donc pas seulement d'une nouvelle génération de dramaturges – ce qui serait déjà majeur –, mais de l'émergence rapide, presque fulgurante, d'un nouveau courant dramaturgique qui bouleverse la pratique théâtrale dans son ensemble. [...] Ces auteurs [...] font éclater le dialogue traditionnel, brouillent les marqueurs d'énonciation, adoptent un ton, une perspective et abordent des thèmes jusque-là peu présents sur la scène québécoise⁴.

Il semble donc que nous assistions depuis quelques années à une véritable mutation des codes dramaturgiques au Québec grâce à de jeunes auteurs. Parmi les pièces majeures issues de ce « courant », comme l'appelle Larrue, figurent entre autres *King Dave* d'Alexandre Goyette, *Rouge Gueule* d'Étienne Lepage, *Scotstown* et *Cranbourne* de Fabien Cloutier, *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume, *Opium 37* de Catherine Léger, *Ennemi public* d'Olivier Choinière et *Porc-épic* de David Paquet.

Puisque ces pièces sont relativement récentes, peu de critiques leur ont été consacrées, à l'exception de quelques articles de revue et de comptes rendus. C'est à combler ce vide

⁴ Cette citation est issue du plan de cours du séminaire FRA 6264 – Théâtre québécois, consacré aux Trentenaires et donné par Jean-Marc Larrue à l'automne 2013. Il est possible de le retrouver au lien suivant : http://littfra.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/Litterature_Francaise/Documents/1-Programmes-cours/FRA 6264_A13_c2.pdf

relatif que se destine ce mémoire. Il ambitionne de produire une lecture concrète de textes écrits par des « Trentenaires » afin de proposer de premières réflexions sur les complexes de sens qu'ils peuvent ouvrir et sur la manière dont ils parlent du monde qui les entoure. Les œuvres choisies l'ont été parce qu'elles sont des pièces phares dans le paysage dramaturgique québécois contemporain. Il s'agit de *Faire des enfants* d'Éric Noël, *Ainsi parlait* d'Étienne Lepage et *Nous voir nous* (aussi connu sous le nom de *Cinq visages pour Camille Brunelle*) de Guillaume Corbeil.

Faire des enfants met en scène un jeune homosexuel, Philippe, qui s'adonne à la prostitution en échange de drogue, d'alcool et d'argent. Malheureux, il tombe dans des excès qui le mèneront à la mort. L'annonce de son décès engendre nombre de discussions entre les membres de sa famille (mère, père et sœur), discussions qui mettent en lumière des liens filiaux équivoques et qui nous aident à mieux comprendre le mal-être de Philippe. La pièce, après avoir été montée par les étudiants de l'École nationale de théâtre, de laquelle Éric Noël est diplômé, et avoir remporté le prix Gratien-Gélinas du CEAD (Centre des auteurs dramatiques), a été reprise par une troupe professionnelle au Théâtre de Quat'sous dans une mise en scène de Gaétan Paré. Dans la même année, en 2011, *Faire des enfants* est publié chez les éditions Leméac.

Ainsi parlait donne à entendre la parole publique par l'intermédiaire de plusieurs voix attachées à des monologues successifs. Les locuteurs de la pièce n'ont pas d'identité définie ni d'épaisseur psychologique, ce qui fait d'eux des générateurs de langage dans l'instant présent plutôt que des personnages à proprement parler. La pièce, publiée en 2016, a été montée pour la première fois en 2013 dans le cadre du FTA (Festival TransAmériques). Elle a été reprise par la suite au Théâtre La Chapelle, puis jouée sur de nombreuses scènes tant au Québec

qu'ailleurs dans le pays et outre-Atlantique. Elle s'inscrit dans la suite de l'œuvre prolifique d'Étienne Lepage, laquelle compte des titres comme *Rouge gueule*, *Kick* et *L'Enclos de l'éléphant*.

Nous voir nous expose cinq individus qui s'expriment par l'intermédiaire des réseaux sociaux et qui exhibent leur vie à coup de photos et de vidéos commentés. Une soirée en particulier est décrite de plusieurs manières par les locuteurs, évoluant au cours de leurs récits respectifs et se transformant au fur et à mesure que le temps passe, ce qui a pour effet de brouiller les pistes des destinataires. La pièce, lauréate du prix Michel-Tremblay 2013 du CEAD, a été montée à deux reprises au Théâtre Espace GO dans une mise en scène de Claude Poissant avec comme titre *Cinq visages pour Camille Brunelle*. Parce que nous trouvons qu'il est plus intéressant et davantage éloquent, nous avons choisi d'utiliser le titre initial du texte dans le présent mémoire. Depuis *Nous voir nous* publié en 2013, deux pièces de Guillaume Corbeil ont été montées sur les scènes québécoises, *Tu iras la chercher* (Espace GO, 2014) et *Unité modèle* (Théâtre d'aujourd'hui, 2016).

Chacune des œuvres étudiées déploie et travaille les motifs de l'excès et de la saturation avec des moyens spécifiques. Dans *Faire des enfants*, ce sont les pratiques sociales de Philippe qui sont mises au service de ces motifs récurrents dans la dramaturgie des « Trentenaires ». Dans *Ainsi parlait*, c'est le langage qui est excessif et saturé, alors que *Nous voir nous* met en scène des individus tourmentés par un trop-plein de subjectivité.

Le présent mémoire vise à étudier la manière dont l'excès et la saturation sont thématiques, théâtralisés et sémantisés dans les textes et se donne pour but de mettre en valeur les mouvements de sens qu'ils activent. Il enrôle pour ce faire des ressources de description et

d'analyse empruntées aux études théâtrales, à la thématique et à la rhétorique. Nous avons choisi de nous consacrer exclusivement à l'analyse des textes, et non pas aux différentes mises en scène, ce qui représenterait un tout autre travail lié à d'autres objectifs que ceux que nous poursuivons.

La démarche privilégiée dans la présente étude est celle de la sociocritique. Cette approche s'accorde avec notre projet, puisque ce dernier vise l'étude du travail que des textes de théâtre effectuent sur des représentations socioculturelles et des formations discursives contemporaines. Notre objectif est de mettre en exergue la façon dont les œuvres participent de l'imaginaire social québécois, et surtout comment elles interagissent avec lui de façon critique et inventive. Pour ce faire, notre travail s'inspirera de la définition de la sociocritique proposée par Pierre Popovic dans un article publié dans la revue *Pratiques* en 2011 :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique — qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » — peut se définir de manière concise comme une herméneutique sociale des textes⁵.

Ainsi, nous nous occuperons de repérer les renvois intertextuels, les captations interdiscursives et les sociolectes mobilisés dans les textes à l'étude et réélaborés par eux dans leur mise en forme esthétique afin d'évaluer leur singularité quant à leurs manières de traiter ces emprunts

⁵ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152 (décembre 2011), p. 9-10.

et de les retourner vers l'espace public, nantis de nouveaux sens, non exempts d'oppositions et de contradictions.

Chapitre 1

Faire des enfants : la vie à rebours

On ne « voit » que le visible, on n'en a que pour le visible, et cela d'autant plus qu'on ne veut pas « voir » l'invisible. Celui-ci se prête d'ailleurs facilement à l'occultation. Il est facile de négliger le rien, de passer sous silence le néant, puisque le néant est déjà silence. C'est ainsi que, concrètement, toute notre société est construite sur le déni de la mort, mort qui ne se trouve pas qu'au bout de la vie, mais au cœur de celle-ci. [...] Nous faisons comme si, comme s'il n'y avait que le visible, que le connaissable, et alors, dans un tel contexte visible et connaissable servent à camoufler ce qui, aussi bien, se camoufle de lui-même, le vide au cœur de l'être, la mort au cœur de la vie.

Pierre Bertrand, *Logique de l'excès*⁶.

Faire des enfants est composé de deux parties distinctes qui se font écho. La première comprend la narration posthume, par le personnage principal Philippe, de la journée qui a précédé sa mort. La seconde se situe à L'Assomption dans la maison d'enfance du jeune homme et rapporte les conversations familiales qui suivent l'annonce de son décès. Racontées à rebours par Philippe, ses dernières heures sont marquées par une grande violence physique et verbale, ainsi que par un désespoir dont l'on devine qu'il était son lot quotidien. Les propos que tiennent les membres de sa famille au sujet de l'événement et de leurs relations passées avec Philippe permettent de retracer partiellement un récit familial troué et singulier, gangréné

⁶ Pierre Bertrand, *Logique de l'excès*, Montréal, Les Herbes Rouges, « Essais », 1996, p.87-88.

par un curieux rapport entre parents et enfants. Les pratiques sociales de Philippe, qui accompagnent une homosexualité mal assumée, une consommation excessive de sexe, de drogue et d'alcool et un déficit d'échanges réels avec ses proches, oscillent sans cesse entre le trop-plein et le vide. Plusieurs intertextes sont travaillés par le texte d'Éric Noël. Parmi eux se trouvent des pièces majeures de la dramaturgie québécoise, telles *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay et *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. Mais la pièce mobilise également des thèmes doxiques et des idéologèmes qui circulent dans le discours social québécois. Ces mobilisations intertextuelles et interdiscursives permettent de faire l'hypothèse que *Faire des enfants* offre une représentation critique du Québec contemporain.

UN RÉCIT DE FILIATION

La famille est représentée à la fois comme salubre et comme nocive. Dès le début de la pièce, un élément expose la complexité et le caractère pathologique de la relation que Philippe entretient avec ses parents. C'est en ces termes que le jeune prostitué raconte comment s'est déroulé son « réveil⁷ » au lendemain d'une nuit d'excès à l'issue de laquelle il sera retrouvé mort :

PHILIPPE.
Je me suis réveillé,
très tôt le matin,
à peine le matin,
dimanche,
dans un grand lit,

⁷ Nous comprenons dans la seconde partie de la pièce que c'est après sa mort que Philippe relate les événements, nous avons donc accès à sa version des faits alors que lui détient une vision globale de l'épisode qui est survenu dans les dernières vingt-quatre heures. Il faut donc considérer que le « réveil » dont il est question représente son décès.

entre deux grands corps,
plus grands,
plus gros que le mien.
Au creux du lit, j'avais l'air...
l'impression d'être un enfant qui dort entre ses deux
parents.
Entre le réconfort absolu et la peur d'être asphyxié⁸.

La répétition des mots « grands » et « gros » pour décrire les gens et les choses qui entourent le personnage le place dans une position de vulnérabilité et crée une impression de malaise. L'image du jeune homme « au creux du lit », comme un oiseau dans son nid ou un bébé dans son berceau, évoque un sentiment de fragilité. L'analogie faite par le personnage entre la sensation que lui procure son « réveil » aux côtés de deux clients et celle qu'il a pu ressentir, enfant, entre son père et sa mère, permet d'entrevoir l'ambiguïté des liens filiaux tissés dans la pièce. En comparant ces deux entourages, le jeune homme lie la prostitution à son enfance et ses parents à ceux qui ont causé indirectement sa mort. Le recours à cette comparaison indique une dynamique familiale qui conjugue un sentiment de calme absolu et une vie étouffante et avilissante. Si l'énonciateur d'outre-tombe dit se sentir écrasé par les corps qui l'entourent et, par voie d'analogie, par ceux de son père et de sa mère, il ressent pourtant le besoin de retourner à la maison familiale :

PHILIPPE.[...]
Et je me suis dit –
c'était une évidence, comme un appel :
cap sur L'Assomption.
Sans trop savoir pourquoi.
Pourquoi cette envie soudaine de dormir dans mon
ancien lit ?
De revoir ma chambre ?
De revoir ma mère ?

C'était quoi, cet étrange désir de rentrer à la maison⁹ ?

⁸ Éric Noël, *Faire des enfants*, Montréal, Leméac, 2011, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

Cette envie posthume de revenir chez lui correspond à un désir de renaître, à une volonté de retourner vers une mère dont il entend l'appel. Cette lecture trouve un appui dans la didascalie introductive qui saisit Philippe dans la position d'un nouveau-né :

*Les rideaux ont été ouverts. Petit matin. L'aube, tout juste. Philippe assis sur le lit, enroulé dans une couverture. Myriam à la fenêtre, nue, trempée. La lumière frappe les murs, le lit, le visage de Philippe. Celui de Myriam nous est caché, tourné vers la fenêtre et l'extérieur*¹⁰.

Le texte joue de la sorte sur la double évocation de la couverture, qui est à la fois celle que l'on met à un bébé lorsqu'il vient de naître pour le réchauffer et celle que l'on met sur un mort pour le cacher. Myriam, la mère, « nue et trempée », rappelle une femme qui vient d'accoucher alors que l'ambiguïté demeure quant à savoir si elle est morte en se suicidant dans la rivière¹¹. Les deux personnages sont donc duels d'un même souffle : Philippe est à la fois celui qui meurt et celui qui naît, Myriam celle qui donne la vie et celle qui la retire.

Cette coprésence permanente de la vie et la mort est également de mise dans le discours que tient Lysiane, la sœur de Philippe, au sujet de son frère :

LYSIANE.[...]
Même mort, y est tellement en vie.
Parce qu'y appelle, encore.
Parce qu'y a besoin d'être sauvé.
Parce qu'y a besoin de tellement, tellement d'amour.
Y est mort et les murs de sa chambre crient encore
plus fort qu'avant.
Et ça s'arrêtera pas.
Y déchaîne des choses...
Ce qu'y te fait...
Ce qu'y fait à Myriam,
je vous ferai jamais ça,
je provoquerai jamais ça.
Et jusqu'à la fin de votre vie, je le sais, je vais rester là,

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ Elle dit être allée marcher dans les profondeurs de la rivière L'Assomption. Le texte demeure ambigu quant à savoir si elle s'est suicidée ou si elle est ressortie de l'eau. Étant la seule capable de parler à Philippe décédé, il semble que la première option soit la plus plausible.

je vais m'occuper de vous,
 pendant que vous allez penser à lui, tout le temps, à
 celui que vous avez perdu.
 Y vient de tout sceller.
 Y mourra jamais.
 Et vous allez mourir,
 et je vais vous enterrer,
 et je vais mourir,
 moi aussi,
 et ça va être morne,
 et je vais encore,
 après tout ce temps-là,
 moi aussi,
 penser à lui,
 et j'aurai jamais,
 jamais été,
 jamais été vivante comme ça¹².

La première moitié de la séquence, écrite au présent et comportant des verbes d'état et d'action attribués à Philippe (« est », « appelle », « a », « déchaîne », « fait », « vient ») suggère que celui-ci est encore vivant. Mort, il demande à être « sauvé », comme si la vie était encore présente en lui ou que la résurrection était possible. Le vocabulaire utilisé par Lysiane à propos de son frère connote un être intense et tourmenté (« tellement », « appelle », « besoin », « amour », « crient », « ça s'arrêtera pas », « déchaîne », « provoquerai », « scellé », « jamais », « vivant[e] »), par opposition à ce qu'elle dit d'elle-même, qui la place du côté de la mort et de l'insignifiance, de celle qui n'aura « jamais été ». C'est en outre la mort volontaire de Philippe qui la condamne à une telle existence puisqu'elle va devoir s'occuper seule de ses parents, les aider à supporter leur deuil alors qu'elle-même aurait besoin d'aide pour endurer le sien. La culpabilité la rongera aussi, de sorte qu'elle ne pourra avoir une vie épanouie. Dans le signifiant « morne » résonne donc la mort du frère, mais également la mort psychologique et sentimentale de Lysiane, contrainte de subir le décès de Philippe toute sa vie durant. Les formules oxymoriques « mort, mais vivant » et « vivante,

¹² Éric Noël, *op. cit.*, p. 77-78.

mais morte » que charroient ces paroles de Lysiane témoignent de l'ubiquité du thème de la survivance dans la pièce. Cette survivance se vit de manière différente pour chacun des personnages. Ainsi, c'est une fois mort que Philippe est capable de mettre des mots sur ce qu'il vit et sur ses sentiments, chose qu'il refusait de faire de son vivant. Il est également perçu par sa sœur comme plus en vie qu'elle de par les émotions qu'il fait jaillir chez ceux qui l'entourent. Le décès de Philippe correspond aussi très paradoxalement à une renaissance dans la mesure où c'est à ce moment que ses parents découvrent des pans importants de sa vie qu'ils ignoraient. Ils se trouvent ainsi dans une situation qui inverse radicalement la loi naturelle « normale ». À l'ordinaire, quand les parents meurent, c'est le fils et/ou la fille qui deviennent les seuls dépositaires de leur enfance. Ici, la mort du fils fait que ce sont les parents qui deviennent les seuls dépositaires de son enfance et de sa vie de jeune adulte. Ce n'est donc pas sans mal que le père et la mère peuvent reconstruire un récit fragmentaire dont ils ne connaissaient pas la moindre bribe de son vivant. Lysiane, elle, se présente comme une morte-vivante avalée par le quotidien et la banalité :

LYSIANE. [...]
Je suis...
limpide.
Le soir, je rentre à la maison,
pas de détours,
pas de mensonges.
Et la nuit, je dors.
C'est terrible.
La nuit, je dors, c'est tout,
dans le même lit que mon mari. [...]
Ça va être ça, mon héritage,
ce que je vais avoir laissé,
ma trace :
une longue ligne droite et pâle de cette maison
jusqu'à la mienne et jusqu'au ciel.
Tout est prévu.
C'est comme si...
comme si j'étais morte,
déjà,

moi aussi,
depuis longtemps¹³.

La séquence débute avec une hésitation signalée par les trois points de suspension (« je suis... »). Elle suggère que Lysiane est en proie à une forte émotion et qu'elle ne peut ou ne veut pas continuer sa phrase et mettre des mots sur ce qu'elle vit. Quand elle se qualifie de « limpide », comme une eau tranquille et transparente, le qualificatif est connoté négativement et prend un sens second, puisqu'il réfère bientôt à la platitude de son existence quotidienne, qu'elle décrit par la suite. Le soir et la nuit, moments où son frère faisait la fête avec tous les excès que cela comporte, elle dort chez elle au côté de son mari, et cette évocation immédiate du sommeil garde souvenance de son frère dormant, mort, entre deux corps. Elle qualifie cette réalité de « terrible », mot très fort qui renvoie à une violence et à un tragique qui détonnent avec la banalité de ce qu'elle décrit. Le drame réside dans le caractère lisse et prévisible de son existence, dans l'idée que la « trace » qu'elle laissera sera « droite » et « pâle », en décalage avec celle, sinueuse et noire, laissée par son frère. Cette vie terne, programmée, saturée de fadeur, sans amour (« à côté de »), où les proches sont nommés par leur statut social (« mari ») ou sociogénétique (« parents », « père », « mère ») sans aucune note affective dans la nomination, correspond pour elle à la mort, à un état de survivance constant et insupportable dans sa fadeur.

Des relations troubles

La relation que Philippe entretient avec ses parents et celle qu'ils entretiennent entre eux sont complexes. Divorcés, Henri (le père) et Myriam ont des différends qui perdurent et des zones d'ombre continuent à assombrir leur destin au-delà de leur séparation :

¹³ *Ibid.*, p. 76.

MYRIAM. Est-ce qu'on faisait l'amour assez souvent ?

HENRI. Oui.
Oui.

MYRIAM. T'as jamais pensé que j'étais frigide ?

HENRI. T'es pas frigide, Myriam.

MYRIAM. Qu'est-ce que t'aurais aimé ?

HENRI. ...

MYRIAM. Qu'est-ce que t'aurais aimé me faire ?

HENRI. Te faire taire,
J'aurais aimé ça te faire taire.

MYRIAM. Je suis sérieuse, Henri.

HENRI. Moi aussi je suis sérieux.
Te faire taire,
te bâillonner.

Temps

MYRIAM. Et puis après ?
Me faire mal ?

HENRI. Non.

MYRIAM. Alors pourquoi ?

HENRI. Comme ça.

MYRIAM. Pourquoi me faire taire ?

HENRI. Pour que tu me supplies¹⁴.

Ce dialogue montre que la sexualité a toujours été difficile pour Henri et Myriam. La répétition du « oui » par Henri à la question que lui pose Myriam trahit un doute, une volonté de se convaincre soi-même ou de se soustraire à la discussion. Les réponses courtes et les points de suspension ajoutent à cette réticence et laissent deviner la gêne qu'il éprouve à

¹⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

l'égard de leur vie intime ou des fantasmes qu'il n'ose pas avouer à son ex-femme. Ce fragment de texte donne l'impression que c'est avant tout la communication (physique pour Myriam, relevant de la parole pour Henri) entre les deux êtres qui n'existait pas. Le « comme ça » final du mari semble indiquer qu'il ne voyait aucun plaisir possible à agir de la sorte. La franchise qu'il affiche ensuite traduit son insatisfaction sexuelle. Ses désirs inassouvis sont curieusement en lien direct avec les fantasmes de son fils :

FABRICE. Bullshit !
Ce que t'aimes,
toi,
c'est être contrôlé.
Comme en ce moment, hein ?
Qui l'a le contrôle en ce moment, hein ?

PHILIPPE. Moi !

FABRICE. Ah oui ?

PHILIPPE. Oui.
C'est toi qui m'aimes.

Temps.

FABRICE. Petite pute.
Je pourrais te tuer.

PHILIPPE. Je suis pas une pute.
Tu pourrais pas me tuer.

FABRICE. Je pourrais te faire très mal.

PHILIPPE. J'aime ça, avoir mal.

FABRICE. C'est pas vrai, arrête de jouer au dur.

PHILIPPE. Je suis un dur.

FABRICE. Arrête de jouer au plus fin.

PHILIPPE. Je suis le plus fin.

FABRICE. Ferme ta gueule !

PHILIPPE. Bâillonne-moi¹⁵!

La reprise du verbe « bâillonner » montre que ces deux dialogues se font écho et que la forme du désir de l'un inverse la forme du désir de l'autre. En bonne logique freudienne, Philippe déplace sur lui-même une violence qu'il aimerait inconsciemment exercer sur le monde extérieur. C'est ce monde extérieur qu'il voudrait faire taire. Et, à l'inverse de son père qui, lui, rêvait d'extérioriser sa violence mais qui la garda et la refoula dans le monde des fantasmes inassouvis, il passe à l'acte et demande satisfaction, quoique ce soit au bout d'une joute verbale où entrent divers mécanismes de prise au mot (c'est parce que Fabrice lui intime de « Ferme[r] sa gueule » qu'il lui répond « Bâillonne-moi »). Philippe joue donc symboliquement le rôle inaccompli par la mère et satisfait indirectement son père, avec qui il a toujours eu une relation froide et tendue. La prostitution devient une manière fantasmatique de rétablir l'équilibre familial au gré d'une sublimation sacrificielle de la mère par le fils.

Cette dynamique familiale curieuse a des racines qui remontent plus loin que la naissance de Philippe :

PHILIPPE. Mon père.
Mon père voulait pas que je m'appelle comme ça.
Mais lui,
y avait nommé ma sœur,
alors ma mère a décidé,
elle,
que c'était Philippe.
Lui,
y disait que Philippe, ça sonnait trop fif.
Est bonne, hein¹⁶?

Une ironie aigre-douce habite ces paroles. L'homosexualité de Philippe est évoquée à la manière d'une fausse blague (« est bonne, hein ? ») qui en dévoile l'acide fatalité. Le jeune

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

homme était, avant même d'exister, prédisposé à être réduit à sa sexualité et à être étroitement lié à sa mère étant donné le rejet prématuré dont il avait été l'objet par son père. Une grande importance est accordée au fait de nommer, le signifié recouvrant sans médiation le signifiant (suite à la parenté phonétique entre Philippe et « fif »). L'homosexualité est moquée et méprisée par l'utilisation du terme « fif », qui renvoie dans le langage populaire à un homme efféminé et qui devient une insulte quand il désigne le manque de courage d'une personne. Le terme est également sexiste puisqu'il provient de l'apocope du mot « fille » et projette sur un homme un handicap qui serait inhérent au sexe féminin, celui d'être maniérée, étourdie, dérangée, en un mot : efféminée. L'usage de ce mot par Henri est donc lourd de sens et montre qu'il a intégré le vocabulaire phallocrate et homophobe présent dans le discours social contemporain à son éducation.

DES PRATIQUES SOCIALES PARTICULIÈRES

Pour étudier les rapports qu'il entretient avec la société, il est nécessaire de prendre en considération les pratiques sociales du personnage principal. Sa façon d'être au monde se caractérise par un va-et-vient incessant entre l'excès et le creux, le trop-plein et le vide. Sur quelque terrain externe que ce soit (vie érotique, virées nocturnes, voyages, paradis artificiels), les mœurs de Philippe flirtent avec la démesure et frôlent sans arrêt les limites du possible. À l'inverse, sur le plan de sa vie intérieure et personnelle, ses rapports avec sa meilleure amie Philadelphie et ses élans amoureux vers un homme plus âgé, Fabrice, se réduisent à l'échec et à l'insatisfaction. La relation singulière qu'il entretient avec les gens qui l'entourent (famille, amie et clients) est dynamisée par la prédominance du geste sur la parole, Philippe s'avérant davantage un être du « faire » plutôt qu'un être du « dire ».

Sexualité

Sa manière d'envisager la sexualité est trouble. Prostitué, il vend son corps à des inconnus qui, en plus de le payer pour qu'il satisfasse leurs demandes physiques, le fournissent en drogues et en alcools :

BENOÎT. Je peux être généreux

PHILIPPE. Ça m'étonnerait.

BENOÎT. Deux cents pour la nuit.
On danse une heure pis on y va.

PHILIPPE. Deux cents.
Pour faire quoi ?

BENOÎT. Te faire mettre par nous deux,
toute la nuit,
pis le reste.
Tu peux avoir du fun aussi.
J'aime ça quand y a une chimie,
un triangle,
un équilibre, tu sais.

PHILIPPE. Plus.

BENOÎT. Quoi ?

PHILIPPE. Plus que deux cents.

BENOÎT. Tu te prends pas pour rien.

PHILIPPE. Se prendre pour deux cents piasses,
c'est pas se prendre pour grand-chose¹⁷.

Dans cet extrait, Philippe laisse entendre que se prostituer, c'est se vendre soi-même et non vendre des services ; en disant « se prendre pour [plus que] deux cents piasses », il se met en jeu en entier et offre bien plus que son corps. La question de l'argent revient les deux fois où le texte le met en scène avec ses clients. Dans ces deux occurrences, il demande chaque fois

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

plus que ce qu'on lui propose. Cette manière de faire le met dans la position de celui qui contrôle, ou, du moins, lui en donne l'illusion, mais elle donne surtout l'impression que le jeune homme n'a pas besoin de se prostituer à tout prix et qu'il est ou serait capable de refuser les avances qu'on lui fait. Cette négociation sur le prix est cependant compliquée par le fait que Philippe a besoin psychologiquement de se prostituer. L'acte de vendre son corps est pour lui source de réconfort et de satisfaction de soi. Il trouve en effet une reconnaissance et une sorte de plaisir dans le regard que les autres hommes posent sur lui lorsqu'il assouvit leurs désirs :

PHILIPPE. [...]
Un jour, je vais être capable de mettre des mots sur
ce que je vois dans leurs yeux,
mon *Ecstasy* à moi, ma *E* :
Ivresse. Immortalité. Irrévérence. Issue¹⁸.

Se prostituer lui est une échappatoire, cela lui permet de se soustraire au réel, c'est-à-dire à la routine du quotidien, à l'omniprésence de la mort, à la banalité de la vie, à l'angoisse journalière de se faire désirer, ce qui n'a guère été son lot, et de transcender le présent. Une dynamique particulière s'installe ici puisque les rôles habituellement associés à la pratique de la prostitution sont altérés : physiquement et mentalement, le prostitué a autant sinon davantage besoin de ses clients qu'eux n'ont besoin de lui.

Cette nécessité est d'autant plus éloquente qu'elle s'accompagne d'un penchant pour le masochisme. Philippe aime être brutalisé et violenté par ses clients :

JONATHAN. Aimes-tu ça qu'on te frappe ?

PHILIPPE. J'aime la *E*. [*Ecstasy*]

JONATHAN. J'aime ça laisser des marques sur les gars que je baise.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

PHILIPPE. Avoir mal pour avoir mal, c'est con.
Mais si t'es capable de me faire peur,
je suis à toi.

JONATHAN. Te faire peur ?

PHILIPPE. Vraiment peur.
Pas de jeux de rôles,
pas d'ententes,
pas de signal d'arrêt :
avoir l'impression que je pourrais mourir¹⁹.

Il ne s'agit donc pas ici de mise en scène, mais d'une envie réelle chez le personnage d'être malmené au point de craindre pour sa vie. Ce penchant, qui révèle un instant besoin d'abandon à l'autre (« je suis à toi ») dont il faut croire qu'il a été privé par le passé, le mène sans doute vers une sorte de plaisir, mais le conduira aussi à la mort. Une inséparabilité des pulsions de vie et des pulsions de mort caractérise une sexualité pathologique, qui n'est pas sans lien avec son passé familial. Il faut aussi noter que, si Philippe aime que les hommes lui fassent mal dans l'intimité, il aime également ressentir de la douleur en-dehors de sa vie sexuelle :

Je marchais sur Sainte-Catherine,
les bras croisés,
en me pinçant très fort la peau,
en me mordant les lèvres,
en marchant dans mes souliers qui me font mal :
j'étais bien.
Mieux.
J'avais mal partout, donc j'avais mal ailleurs²⁰.

Cet extrait nous permet de mieux comprendre ce que le personnage attend de la douleur. Le passage de l'adverbe « bien » à l'adverbe « Mieux », celui-ci devenant une phrase adverbiale à lui seul, permet d'entrevoir un mal-être endémique, qui touche tous les aspects de la vie du jeune homme, qu'il s'agisse de ses liens avec le monde naturel, avec la vie érotique (au sens

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

large), avec la langue et la parole, avec la société. Comme la prostitution, la douleur physique lui permet de fuir ce mal-être, qui est aussi un mal d'être. S'effectue donc ici un transfert demi-conscient, où les douleurs tant intimes que sociales, où les angoisses sociales ou métaphysiques, sont déportées vers le corps. Une expression québécoise familière est en arrière-fond de l'extrait qui vient d'être cité : *changer le mal de place*.

Si la pratique de la prostitution et le masochisme physique font partie intégrante de la complexion du personnage, sa manière de vivre et de comprendre l'homo-sexualité²¹ en est également un élément significatif. En effet, si Philippe est excessif dans ses pratiques sexuelles, il n'a pas pour autant en haute estime les rapports intimes entre hommes, comme en témoignent les propos qu'il tient à son amie Philadelphie :

PHILIPPE. [...]
Toute la ville,
tous les corps d'hommes que je rencontre,
tout ça,
c'est juste de la merde et je m'en sors pas.
J'en vois,
j'en reçois,
j'en mange,
JE FAIS L'AMOUR LÀ-DEDANS, MOI, PHILLY.
C'est tout ce que j'ai,
c'est tout ce que je suis.
L'amour,
Philadelphie,
pour moi,
c'est juste ça :
de la merde²².

Dans cet extrait, la ville et les gens se confondent dans un « tout ça » qui se substitue somme toute à « de la merde », la somme des deux expressions signifiant que la mouise est totale et sature un monde indifférencié. Il n'est pas question ici de personnes, mais de « corps »,

²¹ Entendu au sens strict de relations sexuelles avec d'autres hommes et non pas de l'homosexualité comme orientation ou préférence.

²² Éric Noël, *op. cit.*, p. 50-51.

d'hommes réduits à leur matérialité et à leur sexualité pures et simples. Tous les sens sont envahis et annulés par le même élément, la merde, à laquelle le sujet s'amalgame (« c'est tout ce que je suis »). Ainsi, pour lui, la pratique sexuelle entre hommes est indissociable d'une « analité » intrinsèquement liée à la défécation. Par ailleurs, le passage de la formulation « faire l'amour » au syntagme « l'amour » indique une équivalence entre l'acte sexuel et l'amour, ce qui n'est pas anodin et qui peut expliquer en partie la relation métaphoriquement incestueuse qu'il a avec son père. Il résulte de tout cela que la sexualité a pour Philippe un caractère nécessairement déceptif, violent, sale, où ni le cœur ni l'esprit ni le corps ne trouvent leur compte, et qui renverse la perception sanctuarisée, virginale et protectrice que sa mère dit avoir eu de lui lorsqu'il était petit :

MYRIAM. [...]
C'était un tout petit corps,
ton corps.
Tout blanc.
Je le regardais –
ce corps-là va faire l'amour un jour.
Je souriais en pensant à ça.
Je souriais.
Je tirais les couvertures.
Je le protégeais pour la femme qui...
ou l'homme qui...
la personne qui le protégerait après moi.
En attendant,
t'étais mon petit garçon à moi.

J'ai toujours pensé que t'étais un temple,
Philippe²³.

La vision quasiment sacrée de Myriam paraphrase les paroles de l'apôtre Paul aux Corinthiens :

Ne savez pas que vous êtes le temple de Dieu, et que l'Esprit de Dieu habite en vous ? (1 Co. 3 :16)

²³ *Ibid.*, p. 93.

Si quelqu'un détruit le temple de Dieu, Dieu le détruira ; car le temple de Dieu est saint, et c'est ce que vous êtes. (1 Co. 3 :17)

Ne savez-vous que votre corps est le temple du Saint-Esprit qui est en vous, que vous avez reçu de Dieu, et que vous ne vous appartenez point à vous-mêmes ? (1 Co. 6 :19)

Cela n'est pas sans rappeler la Myriam biblique, grande sœur chargée de protéger l'enfant Moïse abandonné. Le discours maternel de Myriam met au goût du jour — en les rattachant à l'amour physique — des résidus d'un christianisme qui eut longtemps une très forte influence sur les mentalités et sur la gouvernance sociopolitique au Québec. Comme Henri, elle intègre dans son langage les reliquats d'une époque passée où le pouvoir clérical et le patriarcat faisaient partie intégrante de l'organisation sociale et déterminaient ce qu'il fallait transmettre par l'éducation aux Québécois. Le titre même de la pièce renvoie directement à cette époque où on demandait aux familles de « faire des enfants », de bons petits chrétiens pour perpétuer les valeurs promues dans les saintes écritures. Il se branche en fait sur trois choses : sur des scories du catholicisme rôdant dans le discours social contemporain, sur les conséquences de la mise au monde de deux enfants par Henri et Myriam et sur l'impossibilité pour Philippe de procréer étant donné son homosexualité et sa mort prématurée. Dès son intitulé, la pièce acte une rupture avec la perpétuation des systèmes axiologiques de jadis et de naguère.

Philadelphie

Sa meilleure amie, Philadelphie, est la seule fenêtre par où Philippe pourrait s'évader pour se soustraire à la fatalité dont il se sent accablé. L'étymologie du nom « Philadelphie » donne le sens d'« amour fraternel », ce qui signale une amitié forte, que présageait la même syllabe «Phil» au début des deux prénoms. Le mot renvoie aussi à la ville du même nom, foyer des Lumières et de la Révolution américaine, symbole de la possibilité du changement social

et de la liberté. Il n'est en conséquence pas étonnant que son amie représente une promesse d'avenir nouveau pour Philippe :

PHILIPPE. [...]
Tout ça,
Ça me suit partout.
La laideur, le danger.
Mai toi,
toi,
t'es tout sauf ça.
C'est ça que je me disais en marchant,
en voyant de la vitre brisée dans la ruelle.
Je me disais qu'y faudrait qu'on soit toujours ensemble,
juste toi et moi.

Philippe se couche contre Philadelphie

Je me disais qu'y faudrait tout laisser derrière,
qu'y faudrait partir d'ici,
qu'y faudrait que tu m'emmènes ailleurs,
avec toi.
Veux-tu ?

[...]

PHILADELPHIE. Je me suis toujours dit qu'y faudrait
que je voie Philadelphie un jour.
Que de me rendre là et de plonger dans la Delaware River,
ça serait un peu comme un retour aux sources.
Une renaissance.

PHILIPPE. C'est ça.
Une renaissance.
Ça que ça prend²⁴.

À nouveau, Philippe parle de ce qui l'entoure comme d'un « tout ça », ensemble de « laideur », de « danger » et de panade nauséabonde qui se colle à lui. Dans ses mots, sa vie coutumière est insane et malsaine, tout le contraire de son amie (« mais toi, / toi, / t'es tout sauf ça »). Qu'il utilise le pronom familier « ça » est symptomatique de sa réticence à mettre des mots précis sur ce qu'il vit. L'imprécision délibérée d'un tel adverbe et son caractère

²⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

monosyllabique indiquent un désordre répulsif, saturant, qui n'a pas d'extériorité hors Philadelphie. Mais le mot « ça » renvoie aussi à la topique freudienne du ça, du moi et du surmoi, où le ça représente les émotions incohérentes et les besoins pulsionnels de chacun, la partie de soi qui n'est régie que par les principes de plaisir et de violence. Elle correspond en quelque sorte à ce qui est inné et relève de l'instinct et des désirs primaires. Le surmoi quant à lui désigne les interdits moraux transmis par la famille. Instance médiatrice entre le ça et le surmoi et, de plus, en interaction avec le monde extérieur, le moi se constitue en trouvant un équilibre entre ces deux instances. Les excès de toutes sortes auxquels se livre Philippe montrent qu'il n'a pas atteint un tel équilibre. En effet, celui-ci exclut la tempérance et conjugue, voire confond, les désirs de vie et de mort en exerçant une sexualité violente, même suicidaire, qui fusionne bien-être total (orgasme) et souffrance extrême (mort). En agissant ainsi, Philippe rejette toute prescription du surmoi, ce qui l'empêche d'accéder à un entre-deux plus modéré, au moi qui figure une existence plus tolérable parce qu'elle exclut les extrêmes.

Quand Philippe exprime sa volonté de partir seul avec Philadelphie (« juste toi et moi »), il le fait à la manière d'un enfant ou d'un amoureux, qui sont tout le contraire de sa vie de prostitué. Qu'il imagine ce départ comme une renaissance suppose qu'il est déjà mort, et son désir d'une plongée dans la Delaware River a tout d'un rêve de rejoindre le ventre maternel pour renaître « blanc », innocent, vierge ou d'un rêve de baptême, lequel n'est pas sans rappeler les nombreuses références à l'eau parsemées dans le texte.

Bien que Philippe soit enthousiaste à l'idée de tout quitter pour partir avec sa meilleure amie, le projet avorte en raison des conséquences de ses excès. En effet, une dispute survient entre eux après que Philippe ait déféqué dans le lit de Philadelphie :

PHILADELPHIE. Regarde-toi.
Regarde-toi, là.
Assis dans ta merde,
le cœur au bord des lèvres.
Regarde de quoi ça a l'air,
sens ce que ça sent.
C'est toi, ça.
Et c'est ça, mon meilleur ami ?
Wow.
Et c'est moi, ta meilleure amie ?
Celle sur qui tu viens chier ?

[...]

PHILIPPE. Arrête.
J'ai mal au cœur.
Arrête de crier,
arrête tes questions.
J'ai rendez-vous avec Fabrice.
Je vais aller me laver.
Je vais tout nettoyer.

PHILADELPHIE. Fuck you avec tes rendez-vous !
Quand est-ce que tu vas me donner rendez-vous à moi,
comme ça,
en plein jour, pas soûl,
pas gelé²⁵ ?

Le ton de Philadelphie est colérique et agité, comme le montrent les questions en rafale, le point d'exclamation et la violence des mots qu'elle utilise. Le pathétisme de son ami, « assis dans [s]a merde / le cœur au bord des lèvres », toujours « soûl » ou « gelé », lui est insupportable, d'autant qu'il conjugue sentimentalité et abjection. La répétition de l'impératif « regarde-toi » montre à la fois sa consternation et sa volonté de faire prendre conscience à Philippe du grotesque de la situation. Elle le prend au mot quand elle le traite de merde (« sens ce que ça sent. / C'est toi, ça »), puisqu'il avait utilisé le même mot pour se décrire (« ça »). Philadelphie remet ensuite en question les bases de leur amitié, fondée sur le fait qu'elle est « celle sur qui [il] vient chier », celle à qui il est incapable d'offrir réellement du temps. Ainsi,

²⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

alors qu'elle est la seule personne qui compte vraiment pour le jeune homme, il saccage leur amitié et ruine simultanément ses chances de changement et de « renaissance ». Malgré toutes ses qualités, la jeune femme ne sera pas la catalyse de son accès à une subjectivité libre.

Fabrice

Outre Philadelphie et sa famille, une autre personne tient une place spéciale dans la vie de Philippe. Il s'agit de Fabrice, un client plus âgé que lui avec qui s'est établie une relation particulière :

PHILIPPE. [...]
Fabrice aime qu'on passe du temps ensemble,
toute la soirée.
Y m'invite à souper,
ça fait mon affaire.
Le temps avec lui,
C'est pas du temps perdu, anyway.
On fait l'amour pendant peut-être trois heures.
C'est long avec les vieux.
Tout était normal.
Et puis...

FABRICE. Je t'aime, Philippe.

PHILIPPE. Quoi ?
Tu dis quoi ?
Pourquoi tu dis ça ?
C'est pas bien comme ça ?
Je viens ici,
je fais ce que tu veux,
je parle quand y faut,
je suis un bon amant,
je suis ce qu'y te faut :
jeune, beau, intelligent.
Je viens ici, on parle et on baise, et c'est bon.
Et j'ai de la tendresse pour toi.

Et toi, de l'argent pour moi.
Mêle pas tout, Fabrice.
Dis pas de conneries²⁶.

²⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

Cet extrait se divise en deux parties : à la narration par Philippe du déroulement habituel de ses rendez-vous avec Fabrice succède un dialogue déclenché par la déclaration de ce dernier (« Je t'aime, Philippe »). Très loin d'un tel aveu, la distanciation des propos de Philippe laisse entendre qu'il ne retire pas de plaisir réel de ces rencontres : « Fabrice aime qu'on passe du temps ensemble ». Cette manière de parler donne l'impression que le jeune homme ne va chez Fabrice que pour lui faire plaisir et qu'il n'a pas d'intérêt personnel à y aller. Que le client lui prépare à souper et que cela « fa[sse s]on affaire », n'est qu'une manière de dire qu'il s'en accommode sans en éprouver nécessairement de bonheur. Le fait qu'il passe « toute la soirée » chez Fabrice montre cependant que quelque chose le retient chez lui d'autant plus qu'il affirme que le temps passé à ses côtés n' « est pas du temps perdu ». Le trait négatif de cette formulation laisse néanmoins comprendre que la vie de Philippe est parsemée de « temps perdu[s] » et que, par contraste, les moments avec Fabrice ont du sens, de l'intérêt. Le jeune homme dit « fai[re] l'amour » avec ce dernier, ce qui suppose une affection particulière à son égard²⁷. La déclaration d'amour de Fabrice amorce un dialogue direct, dans lequel il n'est plus possible d'avoir le point de vue intérieur de Philippe. Cette rupture narrative indique qu'il se referme lorsqu'il est question de sentiments réels, qu'il ne donne accès à lui que par l'intermédiaire du personnage qu'il a créé. La réaction du jeune homme est brutale et agressive. Il assaille Fabrice de questions qui montrent son énervement quant à la tournure de la conversation et remettent en cause la légitimité des sentiments exprimés. S'ensuit une accumulation d'énoncés à la première personne par lesquels Philippe détaille son rôle dans leur relation. Il se présente comme docile et donne l'impression que toutes ses actions sont

²⁷ Les rencontres avec les autres hommes sont décrites de manière vulgaire alors qu'une certaine douceur pointe ici.

conduites dans le but de faire plaisir à Fabrice, comme s'il n'avait lui-même aucune subjectivité (« je fais ce que tu veux, / je parle quand y faut »). Cela donne à croire que Philippe ne cherche qu'à satisfaire l'autre, qu'il trouve son plaisir dans le regard que l'autre pose sur lui lorsqu'il est comblé.

Le fait que Fabrice soit un homme plus âgé (54 ans) et que Philippe joue un tel rôle dans leur relation autorise à faire un parallèle avec l'insatisfaction sexuelle avouée d'Henri et le rapport hostile qu'il entretient avec son fils. Fabrice, pour Philippe, est un moyen indirect d'atteindre son père et de le satisfaire. Le fait qu'il dise avoir de la « tendresse » pour Fabrice est un gage d'affection sincère qui distingue leur relation d'une amitié ordinaire. Cet aveu est cependant étrange, étant donné la suite (« et toi, de l'argent pour moi ») qui laisse entendre que leur relation serait plutôt de l'ordre d'un échange de services. La tendresse de Philippe est-elle monnayable ? ou est-il en train de frimer ? L'ampleur de sa réaction et la brutalité du discours qu'il tient révèlent une sensibilité aux aveux de son amant et montrent qu'il est dans la dénégation : il y a bien là quelque chose qui relève d'un sentiment et d'un échange amoureux. La fin de la scène confirme cette hypothèse :

PHILIPPE. Excuse-moi.

FABRICE. Petite pute.
Ravale-les, tes excuses.
T'es trop con.
Tu vois rien.
Je t'aime.
J'ai 54 ans.
Je joue ma dernière carte avec toi.
Je t'aime,
et toi aussi tu m'aimes.

T'es en amour avec moi, Philippe.

PHILIPPE. Je suis sorti de chez Fabrice en claquant la porte,
samedi soir,
y était onze heures moins quart.

Je le sentais,
très profond,
le désir...l'envie de dérapier.
deux cent vingt dollars dans les poches,
et Fabrice,
qui venait de me donner l'excuse pour les dépenser :
j'étais ravagé, en colère.

L'impulsion.
Tout s'excuse sous le coup de l'impulsion²⁸.

Au début de la séquence, Fabrice joue le jeu de Philippe en le traitant de « petite pute », lui remettant sous le nez son affection négociable. Son ton est sensible et franc, comme le montrent les phrases courtes et affirmatives. Il soutient sans détour que Philippe l'aime aussi. La répétition de l'affirmation (« toi aussi tu m'aimes. / T'es en amour avec moi, Philippe ») expose sa certitude quant aux sentiments du jeune homme. La narration revient ensuite au récit global de Philippe, qui dit avoir quitté les lieux suite à ces mots de Fabrice, qu'il n'a pas démentis. Il dit avoir été « ravagé » et « en colère », deux termes très forts qui indiquent que Fabrice ne le laissait pas indifférent, mais aussi qu'il n'aime pas être confronté à ses émotions. Impulsif et mettant cela sur le dos de son amant, il va au club pour « dérapier²⁹ », et c'est cette nuit-là qu'il mourra. Cette discussion aura donc été à l'origine de sa nuit d'excès, et son incapacité à parler librement avec Fabrice la cause indirecte de sa mort. Comme il l'avait fait quelques heures avant avec Philadelphie, Philippe a détruit une relation qui lui tenait à cœur et blessé une personne aimée. Ce comportement autodestructeur montre que son masochisme est tout autant physique que sentimental. Trop blessé par la vie, Philippe choisit la solitude et la souffrance.

²⁸ Éric Noël, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁹ C'est à ce moment qu'il sera abordé par Jonathan et Benoît.

Une communication de surface

Les membres de la famille de Philippe ont tous, à leur manière, de la difficulté à communiquer. Comme nous l'avons vu précédemment, les tabous sont multiples entre eux et Philippe fuit les discussions où il est question de sentiments. Sa manière de faire connaître son désespoir réside dans les actes autodestructeurs qu'il pose. Son besoin du regard de l'autre équivaut à un besoin instant, il le veut à tout prix :

PHILIPPE. [...]
Je cherche quelque chose d'interdit,
quelque chose d'artificiel.
Les images montent :
de la bière, du speed, du sexe, de l'amour.
Tout ça.
Au même niveau.
Comme la même chose.
Je veux que quelqu'un me voie vouloir tout ça,
qu'y me donne tout,
tout ça³⁰.

Chercher à enfreindre les limites, rejeter tout naturel, ne convoiter que l'« artificiel », être salutairement assailli d'« images » (et non pas de mots ou de sons), placer tout « au même niveau », n'accorder d'importance qu'au caractère extrême des actes posés, tels sont les moyens qui lui restent par lesquels il peut trouver une reconnaissance de sa subjectivité, serait-elle illusoire. Philippe veut être vu par quelqu'un et non pas entendu, ce qui montre que le personnage évolue dans un monde où priment l'image et la corporéité. Le regard dont il souhaiterait être élu est sans doute celui de son père :

LYSIANE. Si y [Henri] était entré,
une nuit,
dans un sauna,
et que Philippe l'avait vu...
Y aurait appris.
C'est son père.
Un père,

³⁰ Éric Noël, *op. cit.*, p. 17.

la seule personne qui peut nous apprendre quoi que ce soit.
« C'est pas bien, ça, mon garçon. »
Et on comprend,
et on le refait plus,
et c'est si simple.
Ça aurait été terminé.
Y se serait vu,
pour la première fois de sa vie,
vraiment comme y était,
vraiment comme y était devenu.
Y aurait tout vu :
le ridicule,
le pathétique,
l'abject,
toute l'horreur de ce qu'y était devenu.
Y aurait tout vu ça dans les yeux d'Henri,
dans les yeux de son père³¹...

Dans cette séquence, Lysiane expose tout ce qui a fait qu'Henri et Philippe ne se sont jamais rencontrés, et surtout pas en termes de père et de fils. L'extrait débute par la conjonction « si », qui enclenche une série d'actions non posées par le père alors que, selon elle, elles auraient pu changer le cours de l'existence de Philippe. La question du regard paternel est déterminante. Lysiane conçoit bien que, si son frère avait vu son père le regarder, il aurait pu se voir lui-même dans ses yeux et être dérangé par cette image au point de vouloir changer. Pour elle, le père est « la seule personne qui peut nous apprendre quoi que ce soit ». Cette affirmation est ancrée dans une conception archaïque de la société québécoise, basée sur un patriarcat omnipuissant. Elle rejoint cette thèse soutenue en 1989 par le psychanalyste québécois Guy Corneau selon laquelle, si le père est absent, le fils sera nécessairement « manqué³² ». Cette conception évacue l'importance de la présence de la mère et questionne la figure traditionnelle du père. Dans l'extrait, le père est celui qui transmet les notions du bien et du mal (« "C'est pas bien, ça, mon garçon." / Et on comprend »). Les propos de Lysiane

³¹ *Ibid.*, p. 84-85.

³² Guy Corneau, *Père manquant, fils manqué*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1989, 183 p.

reposent sur une idéalisation du père, mais aussi sur une simplification des rapports communicationnels. Pour elle, le simple fait de dire les choses aurait eu un effet de transfiguration chez Philippe (« ça aurait été terminé »). Si Philadelphie et Fabrice ont tenté vainement de faire prendre conscience à Philippe du caractère pathétique de sa vie, seul son père aurait eu ce réel pouvoir, celui de faire basculer le fils dans le réel et de lui donner suffisamment de profondeur morale pour qu'il parvienne à devenir un individu libre. « Henri » serait alors enfin devenu « son père », comme le montrent les dernières phrases de l'extrait. La pièce met ainsi en scène un père qui n'a pas su assumer son rôle, une mère insatisfaite, donc incapable de transmettre à son fils une vision saine de la vie familiale, et une sœur à l'existence mortifère et stationnaire. Le texte constitue donc un étalement dérangeant des pathologies de l'imaginaire social québécois. Il s'agit d'une pièce noire, dans laquelle la seule issue à un vivre-ensemble caractérisé par les non-dits et par l'hermétisme est le suicide ou la mort.

UNE MYTHOLOGIE QUÉBÉCOISE

Faire des enfants s'inscrit dans une tradition littéraire québécoise riche et maintes fois commentée. Reprenant de Michel Tremblay les personnages qui s'opposent à un passé oppressant et de René-Daniel Dubois les principaux traits et figures du théâtre gai des années 1980, la pièce est quasi-anachronique dans le paysage dramaturgique du Québec contemporain, et cela à bien des égards. La question qui se pose est dès lors celle-ci : *Faire des enfants* crée-t-elle un écart productif par rapport à ces œuvres antérieures ? pose-t-elle un regard original sur le Québec contemporain ?

D'un palimpseste à l'autre

Plusieurs éléments du texte renvoient à un imaginaire bien connu et mainte fois abordé par les dramaturges contemporains de la Révolution tranquille. Il s'agit de la tension entre un passé catholique conservateur dont les traces sont, semble-t-il, indélébiles, et un Québec moderne et libéral. Des figures types incarnent souvent cette opposition entre le traditionnel religieux et le moderne progressiste. Les parents correspondent aux résidus passésistes et religieux et l'enfant à un présent progressiste et ouvert. Cette distribution des rôles se retrouve notamment dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay dont l'ombre sur la pièce de Noël est manifeste. Le texte de Tremblay met en scène des parents confinés dans une impasse dont la tradition catholique est en grande partie responsable (mariage sans amour, enfants nombreux, immaturité sexuelle, culpabilité obsédante devant le moindre acte posé, etc.). De leurs enfants, l'une (Carmen) se dit libre et moderne alors que l'autre (Manon) est recluse dans la maison parentale où elle se confond en prières et ressasse une enfance douloureuse. À l'instar d'Henri et Myriam, Léopold et Marie-Louise forment un couple dysfonctionnel. Tandis que pour Marie-Louise la sexualité est taboue et que pour Léopold elle n'est source que d'insatisfaction, Myriam aborde elle-même le sujet en demandant à Henri s'ils faisaient assez souvent l'amour. La différence est flagrante : Marie-Louise évolue dans une société pleine d'interdits sociaux et dans laquelle il est impensable pour certaines femmes de pouvoir éprouver du plaisir en faisant l'amour, acte qui se doit d'avoir pour seul but la procréation, alors que Myriam vit dans un monde où l'épanouissement sexuel, relié à un souci de performance, est montré comme primordial. Alors que Manon a de la difficulté à s'extraire de son héritage conservateur et qu'elle est incapable de se laisser vivre, Lysiane s'est mariée, a des enfants et envie d'une certaine manière le caractère extrême de son frère. Ses paroles, à

certaines endroits du texte, laissent entendre qu'elle éprouve un certain regret quant à ses choix de vie, qui l'ont menée à une existence aussi prévisible que terne. Philippe, comme Carmen, observe des pratiques sociales libérées de tout tabou.

Prenant place dans un Québec en phase de changement, la pièce de Tremblay porte en elle une volonté de faire table rase d'un passé obscurantiste. Affranchi en partie des contraintes religieuses et des interdits sociaux, le Québec d'Éric Noël est pourtant toujours obscur. Ce que le texte met en scène, c'est un Québec moderne rempli de diktats, d'un ordre autre que les anciens, mais tout aussi dominants. Impensable dans la pièce de Tremblay, la mère de *Faire des enfants* a vu le corps de son bébé comme un corps qui allait un jour faire l'amour. Cette liberté a pourtant mené à un individu comme Philippe, dont l'existence est empreinte d'un mal-être endémique. Certes, le personnage ne se soumet à aucun interdit moral, mais il est le résultat d'une famille malade, dont les membres sont incapables de communiquer entre eux ou de se comprendre. Dans la pièce de Tremblay, c'est la mort des parents qui est nécessaire à un avenir différent, alors que dans le texte de Noël, c'est celle de l'enfant.

Cela indique une difficulté à s'émanciper pour une mémoire collective basée sur la transmission. Cette transmission, incarnée par Manon chez Tremblay et par Lysiane chez Noël, n'a pas le même visage aujourd'hui qu'hier. Si Manon refuse de changer et croit faire le bon choix en menant une vie calme et pieuse, Lysiane est consciente de l'insignifiance de son quotidien et regrette de reproduire un système qui lui déplaît mais dans lequel elle s'est enfoncée comme à son insu. L'émancipation est représentée dans les deux pièces par la fuite du réel. Carmen s'y prend en se travestissant en cow-girl dans les bars de la rue Saint-Laurent et Philippe par l'intermédiaire de la prostitution et du masochisme. Si les moyens se

ressemblent, le sens qu'ils ont est totalement différent. En effet, Carmen se déguise pour attirer l'attention des hommes sur elle et se sentir belle et désirable. Pour Philippe, la prostitution relève du sacrifice et de l'autodestruction. Il s'agit dans son cas d'aller aux extrêmes pour se faire violence et ressentir quelque chose d'intense. Dans *Faire des enfants*, l'émancipation implique un vide existentiel (laissé par la religion) qui s'accompagne d'une incapacité à trouver des réponses à des questions ontologiques (Philippe préfère mourir plutôt que de sonder ses émotions). Ainsi, alors que Michel Tremblay montre un Québec en cours de changement avec un potentiel d'avenir différent (la pièce débute par « Demain... »), Éric Noël expose les suites de ce changement, laissant l'individu moderne déphasé, aux prises avec des difficultés à communiquer et dépourvu de projet d'avenir réel, étant confiné dans un présent qui semble immuable. L'issue possible consiste en une mort qui, seule, pourra mener à une nécessaire renaissance.

Il est possible de reconnaître dans *Faire des enfants* une autre filiation littéraire importante, soit celle avec le théâtre gai des années 1980. En effet, la pièce de Noël reprend des éléments majeurs de certains textes issus de ce mouvement et entretient une parenté particulière avec *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. Les deux pièces mettent en scène un personnage principal jeune, prostitué, qui a une relation singulière avec un client et pour lequel les instincts de plaisir sexuel et de mort se confondent (Yves, le personnage de Dubois, tue son amant à coups de couteau durant l'orgasme). Philippe et Yves sont donc tous deux des figures de martyrs modernes, victimes de leur soif d'intensité.

Là où le texte d'Éric Noël se singularise, c'est dans l'absence d'idéal chez le personnage principal. Si l'acte meurtrier d'Yves résulte d'une volonté d'éterniser un instant parfait afin d'échapper au quotidien et à ses ravages, la mort de Philippe relève d'une

autodestruction et d'une absence de confiance en un présent dépourvu d'idéal. Chez Dubois, c'est la mort de l'autre qui est nécessaire à une existence acceptable (basée sur un souvenir d'absolu) alors que chez Noël, c'est sa propre mort qui est essentielle à l'affranchissement d'une transmission basée sur le silence et la léthargie. Au romantisme d'Yves répond le tragique de Philippe.

Figures types et lecture transcendante

Les nombreux intertextes et interdiscours dans *Faire des enfants* invitent à reconnaître en chacun des personnages des types plus généraux propres à la tradition littéraire québécoise. Ainsi, il est possible de reconnaître les quatre figures du père castrateur, de la mère sainte et pure, de la sœur aimante et du fils martyr³³. Dans la pièce, la famille (thème très souvent travaillé dans la littérature et le cinéma québécois), est une synecdoque du Québec. Cela invite à faire une lecture transcendant la clôture du texte et faisant de lui une représentation du Québec contemporain. Le suicide du fils renverse la loi naturelle « normale » des choses et soumet les parents au devoir de mémoire ordinairement endossé par les enfants. Ceci inverse la devise nationale « Je me souviens » et contredit l'éternelle « revanche des berceaux » (faire des enfants). La survie active de Philippe au-delà de sa propre mort est en cela significative d'un Québec encore en état de survivance ou dont la mort est nécessaire à une renaissance. Cela indique une société québécoise en transition et incertaine, incapable de s'insérer complètement dans le vivre-ensemble américain (Philadelphie), mais dont la filiation directe avec l'Europe est à questionner. Cela interroge la place du Québec à l'ère de la « mondialisation » et montre la transition d'un nationalisme qui était vecteur de continuité vers

³³ Nous pourrions affirmer que nous avons ici un recyclage de l'Urtext religieux : Dieu Le Père, la Vierge Marie, Marie-Madeleine et Jésus-Christ.

un nationalisme qui est vu comme un agent de rupture. La famille de Philippe est aux prises avec une difficulté à communiquer verbalement, ce qui contredit le célèbre mot d'ordre de la Révolution tranquille, « on est six millions, faut se parler³⁴ ». Cette inversion, liée dans la pièce à la reprise et au travail de textes issus de cette époque, suggère que la parole sans l'action était le lot d'autrefois alors que l'action sans la parole correspond à la dynamique sociale actuelle. Ces dispositions particulières sont donc le recto et le verso d'une même relation pathologique au réel.

L'étude de *Faire des enfants* permet de constater que la pièce reprend et travaille des thèmes récurrents de la dramaturgie québécoise. Le texte soumet un portrait noir et pathologique de la famille au Québec, dont les membres sont aux prises avec des problèmes aigus de communication et un statisme qui ne peut être révoqué que par la mort. Les pratiques sociales du personnage principal balancent continuellement entre l'excès (consommation et sexualité) et le manque (amitié, famille et amour) pour pallier au mal-être qui le tenaille. Cette manière suicidaire d'être au monde est une conséquence de son incapacité à questionner les objets aux alentours, qui sont empreints d'une saleté généralisée qui le recouvre et dont il n'arrive pas à se purifier, sinon par la mort. La pièce développe cette critique sociale par l'intermédiaire d'emprunts à la dramaturgie québécoise (Michel Tremblay et René-Daniel Dubois) et par la mobilisation de thèmes doxiques et d'idéologèmes issus du discours social québécois. Ces intertextes et interdiscours permettent d'affirmer que *Faire des enfants* propose

³⁴ Slogan issu d'une publicité de Labatt qui a connu un énorme succès en 1976, année où le Parti Québécois a été élu pour la première fois.

une représentation critique du Québec contemporain, montré comme l'inversion du Québec de la Révolution tranquille et comme le produit décevant des batailles et des projets qu'il avait menés.

Chapitre 2

Ainsi parlait : Je parle donc je suis

Ce qui est grand dans l'homme c'est qu'il est un pont et non un but : ce qu'on peut aimer dans l'homme, c'est qu'il est une transition et qu'il est un déclin.

J'aime ceux qui ne savent vivre, à moins qu'ils ne vivent dans le déclin et le franchissement.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*³⁵

Comme tout texte littéraire, *Ainsi parlait* comporte nombre de nœuds de tension qui font question pour celui qui l'étudie et qui activent différents réseaux de sens intérieurs. Comme l'indique son titre, la pièce donne une place de choix à la parole publique. Elle en reprend et questionne les paradigmes, s'intéressant tant à leurs mécanismes de production qu'à leurs applications et implications sociales. Les locuteurs — on n'ose dire « personnages » — relaient des discours idéologiques, des langages et des représentations qui circulent dans le discours social contemporain. Ils en sont les voix détournées, travaillées, esthétisées.

Dans l'ensemble, les discours, langages et représentations captés par la pièce relèvent d'une hostilité ouverte envers les minorités, c'est-à-dire d'un anticommunautarisme assumé, étroitement lié à une déresponsabilisation individuelle, à une conception de la politique basée sur la violence et l'absence d'échange, ainsi qu'à l'envahissement de l'espace public par les signes du capitalisme oligopolistique actuel. Le travail auquel la pièce soumet ce lot d'emprunts se fait par l'intermédiaire d'une mobilisation de trois intertextes majeurs : un

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de poche, 1983, coll. « Les Classiques de Poche », p.24.

mélange de philosophie essentialiste et existentialiste, *Ainsi parlait Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche et la Bible.

UNE HÉROÏNE SINGULIÈRE

Dépourvu d'épaisseur psychologique, sans identité définie, incapable d'évoquer précisément le passé ou de se projeter dans l'avenir, chacun des locuteurs d'*Ainsi parlait* n'est qu'un moyen de transmission, un corps qui porte une voix, un pont et non un projet singulier ou une fin en soi. Tous autant qu'ils sont, ils n'existent que par la parole qu'ils génèrent et c'est à cette parole que revient l'unique rôle de la pièce. Pour cette raison, il est préférable de les désigner par des termes comme « locuteur », « énonciateur » ou « voix », et non par des catégories éprouvées — mais en l'occurrence inadéquates — de la tradition théâtrale telles celles de « personnage » et de « protagoniste ».

Le signifiant [Staline]

En maints endroits du texte, le signifiant surdétermine et domine l'acte de communication au détriment du signifié, lequel en vient quasiment à disparaître. Le numéro intitulé *Staline* est particulièrement significatif de cette prédominance :

Tabarnak
Y a du monde qui savent pas c'est qui Staline
Y a du monde qui savent pas c'est qui Staline
Lis
Crisse !
Tout est là !
Ben non
Ici
On est entre initiés
Entre cultivés
On va parler de quoi
à qui
On va parler de rébellion

aux rebelles
On va parler de cuisine aux cuisiniers
On va parler de cul aux culs
de chars aux chars
Hier
j'ai parlé de chars avec mon char
Pourquoi ?
Parce qu'y sait pas c'est qui Staline
Si y en a
ici
qui savent pas c'est qui Staline
sentez-vous mal en tabarnak
Ce soir
vous allez sur Internet
vous écrivez Staline
pis vous lisez
crisse
Pis après
à la première soirée où vous allez
vous dites
Y as-tu un crisse de calice de crisse d'épais
ici
qui sait pas c'est qui Staline³⁶

Dans cette séquence, le signifiant [Staline] n'a pas de rapport direct avec l'homme auquel il renvoie. Aucune référence à la vie, aux actes ou au règne de Joseph Staline n'est donnée. D'emblée, le locuteur affirme sa frustration envers ceux qui ignorent qui est Staline, passant de l'expression générale « du monde » à un tutoiement autoritaire dans une injonction (« Lis / Crisse ! ») qui témoigne de la facilité de la démarche (« Tout est là ! ») et dénigre le destinataire. S'ensuit une charge contre la spécialisation des goûts et des conversations, charge qui vire à l'absurde : « j'ai parlé de chars avec mon char », qui sert de base à une seconde accusation violente et ciblée (« Si y en a / ici / qui savent pas c'est qui Staline / sentez-vous mal en tabarnak ») et à la description de la procédure à suivre pour entrer dans le cercle des « initiés ». Le ton du monologue est agressif, autoritaire et diffamateur, comme l'indiquent les nombreux sacres, les accusations et les points d'exclamation. La répétition de la formulation

³⁶ Étienne Lepage, *Logique du pire suivi de Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p.119-120.

« y a du monde qui » s’oppose à la répétition du pronom indéfini « on » (qui fait référence aux « initiés »). Cela crée une connivence entre le locuteur et les personnes qui sont « ici », les spectateurs dans la salle de théâtre ou les lecteurs de la pièce. Ceux-là forment un groupe de « cultivés », distinct des autres, ce « monde » qui macère à l’étroit dans son petit domaine. La répétition de la formule « qui sait / qui savent pas c’est qui Staline » crée un effet d’insistance et comporte en elle-même une autre répétition, celle du pronom relatif « qui », laquelle crée un effet sonore qui exprime le ridicule ou l’enfantin [kiki]. Les allitérations produites par la sifflante [S] (sait / savent, c’est, Staline, crisse, ici, initiiés, si, sentez-vous, ce soir, sur, soiree, calice) et par la palatale [k] (tabarnak, qui, crisse, cultives, qui, cuisine, cuisiniers, cul, pourqui, calice) donnent un rythme saccadé au monologue et confèrent une importance particulière à certains signifiants, en particulier aux sacres. Ces derniers arrivent en vrac (« crise de calice de crise d’épais »), ce qui engendre une redondance confinant au bégaiement. La reprise à la rime — six fois — du signifiant [Staline] délimite une séquence dominée par la matérialité acoustique du nom du dictateur. La mécanique de l’enchaînement oratoire des énoncés fait en sorte que le nom [Staline] pourrait être remplacé par n’importe quel autre nom de personnage illustre : sur le plan rythmique et rhétorique, le texte fonctionnerait tout autant et produirait le même contentement de soi chez l’énonciateur. Le nom de Staline est instrumentalisé, enrégimenté comme un simple signifiant au service d’un effet quasiment hypnotique.

Cependant, ce privilège dévolu au signifiant [Staline] dit bel et bien quelque chose qui touche directement au sens, ce qui s’aperçoit grâce à la proximité des passages où il est question de parler de « cuisine aux cuisiniers », de « cul aux culs » et de « chars aux chars ». Tout se passe comme s’il était impossible pour le locuteur de sortir de la réalité matérielle des

mots et de les connecter à divers réseaux de sens. Ce que le texte indique par là, c'est que la société contemporaine est atomisée, composée de petits groupes étanches campant sur leur territoire, autrement dit : qu'elle marche au corporatisme social et/ou culturel. Selon cette logique, s'il faut « parler de cuisine aux cuisiniers », de « cul aux culs » et de « chars aux chars », il ne faudrait parler de Staline qu'aux staliniens (les « initiés » et les « cultivés »), qu'ils soient historiens ou intellectuels, peu importe. Or, le locuteur applique ce procédé dans un lieu imprécisé et à un moment quelconque (« la première soirée »), élargissant du coup la sphère des « initiés » à un tout très large, ce qui fait de [Staline] l'un des signes du *code-switching* de la société actuelle, laquelle serait habitée par un totalitarisme qui s'ignore, basé sur le culte du signifiant.

La manière dont l'énonciateur s'exprime montre que son jugement critique est vigoureux et accusateur. L'expression familière « y a du monde qui » établit un écart entre celui qui parle et un groupe particulier de personnes, entre ceux qui savent qui est Staline et ceux qui ne le savent pas. La répétition de l'affirmation dénote ou mime ironiquement une consternation et un effarement face à des gens qui ne sont pas au fait de ce qu'il faut connaître ou aimer dès lors que l'on vit dans une société donnée. Ces gens, le locuteur les insulte ouvertement. Il les traite de « crise de calice de crise d'épais » et se place par la suite du côté des « initiés » et des « cultivés ». La marche à suivre pour faire partie du cercle des élus consiste à aller sur Internet et à se renseigner sur un sujet précis pour, dès « la première soirée », pouvoir critiquer ou dévaluer ceux qui ne savent rien sur lui. En dévoilant sa méthode, le connaisseur de Staline montre qu'il faisait lui-même partie des « épais » quelques jours auparavant. Il faut en déduire qu'il pourrait fort bien se faire prendre à son propre jeu si un quidam lui lançait le nom d'un autre personnage historique. C'est en somme une critique de

l'épistémè contemporain qui s'amorce là, c'est-à-dire une critique de la façon dont le monde d'aujourd'hui est donné pour connu. La connaissance est devenue une sorte de fast-food : elle est superficielle, rapidement produite, rapidement consommée, rapidement évacuée, ses objets sont des simulacres, elle établit pour connaisseur celui qui parvient à brandir un signifiant et à le transformer en label ou en passe-droit.

Cette instrumentalisation corporatiste du signifiant [Staline] donne un tour comique et acide au texte. Un effet de ridicule est créé par la manière dont les gens sont dans un entre-soi permanent, par la façon dont les milieux sont fermés sur eux-mêmes, dans un déficit de sens constant. Le recours abondant à la répétition et à l'anaphore indique une réification des mots et un vivre-ensemble qui repose sur un bégaiement plutôt que sur l'échange et la raison. À force d'être utilisés, certains termes en viennent à exister par eux-mêmes comme des choses autonomes et hermétiques qui ne renvoient plus à aucune réalité concrète ou qui altèrent la réalité. Cette critique des langages sociaux se rencontre dans *Staline*, mais aussi dans *Les privilégiés* :

Pour commencer
je voudrais juste dire que je suis privilégié
d'être ici ce soir
Qu'on est tous privilégiés
d'avoir la capacité de comprendre ce qui va se passer ici ce soir
[...]
On est privilégiés de vouloir s'élever
parce qu'on a déjà senti
les bienfaits de l'effort
les bienfaits majeurs et supérieurs de l'effort
qui élève au-dessus de nous-mêmes
au-dessus de la condition humaine quotidienne
qui dévale le long des jours
entraînée par la contingence
la contingence
la contingence
Ah là là là !
C'est terrible
ça

la contingence !
La contingence de tout !
La contingence des épiceries
la contingence des pressions atmosphériques
la contingence des écoles secondaires
avec français enrichi
la contingence des coins de rues
la contingence des planchers de bois francs !
La contingence c'est un grand fleuve
un grand fleuve qui nous entraîne dans son courant³⁷

L'extrait est constitué de deux parties qui se distinguent l'une de l'autre par un changement de rythme à partir de l'expression « Ah là là là ! » et par le passage à une longue énumération anaphorique. La première partie décrit la situation de parole qui est en place. S'incluant en lui, la voix s'adresse à un « on » exclusif qui représente les gens de théâtre (comédiens, auteur, public), lesquels se sentent « privilégiés ». L'énonciateur est manifestement en représentation parmi ses pairs et tout ce qu'il dit fait sans cesse référence au groupe lui-même et aux croyances qu'il a, relativement à son ramage. Le monologue reconduit ainsi des « éléments de langage » qui passent à l'interne pour des évidences et qui constituent le groupe en tant que groupe : ses membres ont la capacité de comprendre, ils savent ce qui va se passer, ils connaissent manifestement celui qui leur parle, car il est l'un d'eux, etc. Le vocabulaire rappelle celui d'un animateur de gala ou soirée de remises de trophées à la télévision. Cette voix est la synecdoque oratoire du sociolecte des gens de théâtre, elle parle en connivence avec eux et fonde cette connivence sur l'idée complaisante qu'ils ont en commun de posséder une « capacité » que les autres n'ont pas. Cette capacité est celle de réfléchir. Elle les distingue, car elle les transcende d'une façon que l'hyperbole des buts associée au ton banalisant du propos rend drôle, le texte alléguant ici l'arrivée d'une sorte de vertige : ils sont tellement « élevés au-dessus [d'eux-mêmes] » qu'ils se retrouvent « au-dessus de la condition

³⁷ *Ibid.*, p.97-98.

humaine quotidienne ». Mais cette élévation de pensée n'est qu'une frime. Le ridicule des privilèges qu'on s'accorde à soi-même, les clichés redoublés (« les bienfaits de l'effort/ les bienfaits majeurs et supérieurs de l'effort »), l'adjonction saugrenue de l'adjectif « quotidienne » à la notion de « condition humaine » et, plus encore, la burlesque chute finale qui voit ladite « condition humaine quotidienne dévale[r] » comme sur une piste de ski « le long des jours », « entraînée » qu'elle le serait par la « contingence », tout cela démontre que le présentateur de la soirée parle largement au-dessus de ses moyens.

La seconde partie est animée par une anaphore pachydermique, sur base de deux mantras : « La contingence c'est » et, surtout, « La contingence des ». Cela donne un débit rapide au texte, accentué par la présence de nombreux points d'exclamation. La répétition martelée du mot trisyllabique (à l'oral « con/tin/gence ») crée une redondance de voyelles nasales (on, in, en) et confère à la séquence un rythme non instinctif et saccadé, qui ajoute à l'effet de ridicule. L'énonciateur use au départ de formules toutes faites et généralisantes (« c'est terrible ça la contingence / La contingence de tout ! ») qui montrent qu'il a intégré la manière de parler inhérente à la situation de « représentation » dans laquelle il se trouve. Il accumule ensuite des exemples de circonstances dans lesquelles la contingence est « terrible », soient des lieux publics (« épicerie », « coins de rues »), des matériaux (« planchers de bois franc ») et des conditions (« pressions atmosphériques », « écoles secondaires avec français enrichi »). Ces éléments hétéroclites et somme toute banals adjoints au qualificatif « terrible » s'amalgament en un tout monstrueux qui « entraîne dans son courant », comme un « grand fleuve ». Seuls les « privilégiés » peuvent éviter cette contingence puisqu'ils ont la capacité de s'« élever » au-dessus d'elle. Ce numéro tourne en ridicule la manière dont l'« élite » culturelle se congratule elle-même sans cesse et conforte son sentiment de supériorité

intellectuelle, en se percevant et en se déclarant au-dessus des préoccupations quotidiennes des gens ordinaires.

Si cette séquence parodie l'enflure du sociolecte théâtral, elle a une portée bien plus large. Le théâtre est en effet ici une métonymie de la société contemporaine, en sorte que celle-ci est à la lettre une « société du spectacle » et que le texte met en évidence la dimension théâtrale de l'imaginaire social. La manière d'être au monde qui est ici parodiée, basée sur la répétition et le culte du signifiant, ne sert qu'à conforter ceux qui parlent, au détriment de la réflexion réelle. Ce qui est valorisé, c'est la prise de parole, peu importe si elle est porteuse de sens ou non. Chacun est donc sans cesse en représentation et participe à une spectacularisation du réel, dont les contours et la nature deviennent de plus en plus flous.

Une tribune populaire

Reprenant et pétrissant des mots au goût du jour, des idéologèmes, des clichés, des manières de dire et de voir circulant dans les alentours, la pièce met en scène des locuteurs anonymes qui ont accès à une tribune pour exprimer leurs opinions. Le numéro intitulé *Critique de show* montre bien le travail accompli par le texte sur cette prise de parole publique :

Des fois
y a des shows que je vois
...
tabarnak que c'est de la marde
...
Des fois
je vas quelque part
pis je m'attends à rien
J'y vas
Pis là je vois quelque chose
Pis je me dis
Tabarnak
mais c'est ben de la marde
Comment ça c'est de la marde de même ?

Pis je cours pas après de trouver que c'est de la marde
t'sais
Ça me fait de la peine
J'aime ça
aimer des shows
Pis des fois je vois des shows
pis je me dis wow
Pis je veux me dire wow
J'aime ça me dire wow³⁸

Le texte joue d'équivocité, le monologue pouvant tout aussi bien être la réflexion intérieure d'un critique de théâtre qui est souvent insatisfait que l'affirmation décomplexée d'une personne qui va de temps à autre voir des spectacles et qui les trouve la plupart du temps très mauvais. Cela fait du numéro le lieu d'une critique double, à la fois du milieu du spectacle et de la société québécoise actuelle. La séquence débute par une locution adverbiale indéfinie (« des fois ») qui revient ensuite à deux reprises et qui est relayée en écho par une rime interne (« des fois/je vois ») qui la multiplie. Cette formulation crée un flou quant à l'univers spatio-temporel (l'espace se définissant par « je vois » et le temps par « des fois ») du locuteur et redouble l'effet d'anonymat, comme le font également l'adverbe « quelque part » et le pronom indéfini « quelque chose ». Tout ce passe comme si l'énonciateur ne s'appuyait sur rien de tangible, voué à n'être au monde que dans la mesure où il est un générateur de langage dans l'ici et le maintenant.

Parlant à la première personne du singulier, la voix use d'un vocabulaire familier, voire vulgaire (« tabarnak », « marde », etc.), ce qui montre que la « critique » consiste en un jugement expéditif et subjectif. Il s'agit donc soit d'une personne désenchantée qui qualifierait tout par « de la marde » peu importe le domaine, soit d'un critique contemporain désabusé et sans grande passion pour son métier, insatisfait des productions artistiques auxquelles il a

³⁸ *Ibid.*, p.131.

assisté. La critique n'est pas riche et argumentée car elle provient peut-être d'une personne qui n'est pas dans le « milieu », sinon elle correspond à un monologue intérieur ou à une conversation familière. Le langage du « critique » est élémentaire, oscillant entre les onomatopées servies en guise de qualificatifs « wow » (de l'ordre du divertissement, du spectaculaire) lorsqu'une œuvre lui plaît et les intensifs dépréciatifs scatologiques « de la marde » lorsque le « show » ne lui plaît pas. La rime « show » / « wow » implique qu'un *show*, ça devrait toujours être *wow*. Cette pauvreté lexicale n'est pas sans rappeler les onomatopées utilisées par les personnages de Beckett. Si, chez Beckett, la simplicité du langage représente une volonté de retour vers les sons fondamentaux et l'impuissance de l'Homme à décrire le réel, chez Lepage elle évoque plutôt la désillusion et le refus de réfléchir au-delà de ce qui est donné pour facilement recevable. Elle emmène inévitablement à un discours creux et peu nuancé aux bases fragiles, puisque le locuteur ne conçoit pas clairement ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas, procédant sans cesse à des formulations simples, vulgaires et répétitives.

L'équivocité du numéro invite à le percevoir comme une critique de la société globale (concernant tant le milieu culturel que monsieur et madame tout le monde), laquelle société secrète une amertume généralisée et se contente de l'usage expéditif d'un langage superficiel et démagogique pour décrire les objets aux alentours.

UN ANTICOMMUNAUTARISME DÉCOMPLEXÉ

Le rapport que les locuteurs d'*Ainsi parlait* entretiennent avec la société et l'État est problématique. Chacun des monologues de la pièce traite directement ou indirectement de questions sociales (éducation, spécialisation, travail, tolérance, émancipation, politique, etc.),

et ces monologues reproduisent une rumeur que le texte montre ambivalente, vindicative et désenchantée.

Une anaphore troublante

La pièce met en scène des discours décomplexés habités par une violence et un exclusivisme préoccupants. Le monologue intitulé *Ça me dérange pas* est caractéristique de cette hostilité ouverte envers l'altérité :

Ça me dérange pas
que vous pensiez ce que vous voulez penser
Ça me dérange pas
que vous fassiez ce que vous voulez faire
Ça me dérange pas
d' où vous venez
ni votre nom de famille
ni votre langue maternelle
ni vos allégeances politiques
[...]
Ça me dérange pas que vous soyez racistes
Ça me dérange pas que vous soyez sexistes
Ça me dérange pas ce que vous faites en public
avec des armes
ou que vous cassiez des bouteilles dans la rue
Ça me dérange pas que vous soyez évadés de prison
Ça me dérange pas que vous devriez être en prison
mais que c'est quelqu'un d'autre à votre place
Ça me dérange pas que vous battiez des inconnus
dans la rue³⁹

Le numéro se poursuit ainsi, l'anaphore « ça me dérange pas » faisant office de ponctuation et rythmant le texte. L'ellipse de la négation, le vocabulaire familier (« ça » et non « cela ») et la présence directe du sujet (« me ») montrent qu'il ne s'agit pas d'un discours formel, mais d'une opinion personnelle. La répétition martelée du syntagme renverse la proposition et donne à penser qu'au contraire, tous ces éléments « dérangent » le locuteur. L'emploi d'un vocabulaire qui incite à l'intolérance et la démonstration d'un exclusivisme assumé détournent

³⁹ *Ibid.*, p.115-116.

l'idéal d'acceptation vers une fermeture. En admettant publiquement le racisme, le sexisme, la violence et l'injustice sociale tout en s'en accommodant fièrement, l'énonciateur avalise un vivre-ensemble dont les bases sont pour le moins fragiles puisqu'elles consistent en un chacun pour soi, un individualisme clos et une indifférence généralisée.

Une analyse grammaticale de l'extrait permet de constater une multiplication de la proposition suivante : « Ça me [...] que vous ». Cette formulation présente un creux manifeste entre le sujet (le « moi ») et les autres (le « vous »). Elle montre en conséquence que l'énonciateur ne se considère pas comme faisant partie d'un ensemble ou d'une collectivité. Ce type de langage fait écho au discours social québécois contemporain, dans lequel l'existence patente d'un « nous » face à un « eux » est à peine déguisée. Le locuteur représente celui qui ne se sent pas atteint par ce qui ne le concerne pas directement et personnellement. Ainsi, les autres (« vous ») peuvent bien « batt[re] des inconnus dans [la] rue » justement parce qu'il s'agit d'« inconnus » faisant partie d'un ensemble indistinct correspondant à un « eux » globalisant. Ce discours relève d'une propension à l'exclusion de l'autre et d'une déresponsabilisation citoyenne qui augure d'une conception troublante de la vie sociale et d'un délitement sourd du tissu social.

Ce portrait de l'individu contemporain et de son rapport à l'autre est basé sur la répétition et la reconduction d'un discours de mépris et de haine. Le monologue met en scène une logique de la discrimination et de l'amertume qui mène à un collectif dont l'existence et la survie sont problématiques tant il apparaît exclusif et fragmenté. La répétition crée un effet d'écœurement global, en raison d'un monologue à ciel ouvert, si bien libéré de tout filtre et si bien dénué de sens critique qu'il refuse par avance toute pensée raisonnée et objective. Ces éléments sont à l'image de la société québécoise, sensible à toute matière passible de remettre

en question son identité s'il en est une. En choisissant de se sortir des débats ambiants, le locuteur ne se compromet sur aucun sujet et cultive un permanent repli sur soi. Il crée ainsi une fracture ouverte entre lui et les autres, se dissociant complètement de ce qui pourrait s'apparenter à un esprit de communauté ou à un vivre-ensemble inclusif.

Un regard particulier sur la démocratie

Aux discours décomplexés mis en scène dans la pièce s'adjoint une conception délirante de l'espace politique et démocratique, particulièrement lisible dans *Harper blues* :

Pis là j'ai comme été illuminé par une vérité. C'est comme si à force de faire ça, le système s'était adapté. À force de couper la tête au boss, y s'est mis en place une machine de gestion administrative malade mentale qui peut complètement se passer de sa tête. Une machine qui fabrique des têtes autant qu'elle en a besoin. Maintenant, on se bat pus avec la reine, ou avec Stephen Harper, on se bat avec une hydre étatique. Hya ! Hyde étatique ! Hya ! Ses têtes repoussent, hya ! [...] L'État est pas dans les bâtiments. L'État y est pas dans la monnaie. L'État y est pas dans les lois. En fait, l'État, y est nulle part. Complètement dématérialisé, l'État. L'État, y est ici, dans nos têtes à nous. Dans nos têtes, dans nos corps à chacun de nous, l'État. C'est nous qui lui servons de tête, de cœur, de foie, de reins, de pancréas. L'État, c'est nous.

...

L'État, c'est nous.

...

Faque on fait quoi maintenant ? On se bat comment, contre l'hydre, si l'hydre, c'est nous ? On fait quoi ? Quand tout le monde ici fait partie du problème, je fais quoi, moi ? Je fais quoi, moi, si c'est à cause de nous ? De tout le monde ici ? Han ? Je fais quoi là, là ? Han ? Han ? Je prends une arme pis je tire sur qui ? Han⁴⁰?

Au début de la séquence, le locuteur dit avoir été « illuminé par une vérité ». Cette formulation tient du discours religieux ou fanatique et montre que s'amorce un réquisitoire peu réfléchi. La personnification du « système » métaphorisé en véritable « machine » qui fabrique des têtes

⁴⁰ *Ibid.*, p.104-105.

pour la bête autonome, oppressante et invincible qu'est l'État, donne à penser que ces paroles relèvent du délire paranoïaque. La voix parle au nom d'un « on » qui se bat contre une « hydre étatique », ce qui montre qu'elle s'inclut dans un groupe de personnes qui ont une certaine lutte en commun. Cette lutte, c'est celle de la population contre la « machine » monstrueuse qui l'administre.

Le locuteur en vient même à se battre mentalement contre l'« hydre » en effectuant des cris de guerre (« Hya ! »), ce qui confirme, s'il en était besoin, que nous n'avons pas affaire à un discours raisonnable et mesuré. La suite de l'extrait est constituée d'une réflexion sur l'essence de l'État. D'abord, il est question de ce que celui-ci n'est pas, c'est-à-dire un lieu physique et matériel (« L'État est pas dans les bâtiments »), une somme d'argent (« L'État y est pas dans la monnaie ») ou une entité juridique (« L'État y est pas dans les lois »). Ensuite, l'État est présenté comme quelque chose d'abstrait, de « dématérialisé », qui s'incarne en chacun des citoyens. Il correspond donc à la population elle-même désignée par un « nous » qui indique que l'énonciateur s'en estime partie intégrante, voire même partie représentative. Cette déclaration (« L'État, c'est nous ») est un dérivé de celle du roi Louis XIV (« L'État, c'est moi ») et dénote qu'en démocratie, l'autorité est incarnée par le peuple et non plus par un seul dirigeant comme ce fut le cas dans les monarchies absolues. La répétition de l'affirmation, précédée et suivie de points de suspension, montre que le locuteur prend conscience de cette réalité et qu'il est ébranlé par elle.

La suite de la séquence est constituée d'une série de questions par lesquelles le locuteur interroge son rôle et celui des autres citoyens dans cette lutte contre l'« hydre », qui correspond maintenant et à son grand dépit à la population elle-même. Si les questions débutent par une prise de parole au nom du peuple dont il fait partie (comme le montrent

l'utilisation des pronoms « on » et « nous » : « Faque on fait quoi maintenant ? On se bat comment, contre l'hydre, si l'hydre, c'est nous ? »), une rupture s'opère dans la formulation et montre que l'énonciateur s'exclut du groupe (il parle maintenant au nom d'un « je » et d'un « moi » : « Quand tout le monde ici fait partie du problème, je fais quoi, moi ? Je fais quoi, moi, si c'est à cause de nous ? »). Ces manières de dire exposent une tension entre l'individu et le collectif puisque la voix apparaît consciente de faire partie d'un ensemble, mais son discours montre qu'elle se considère extérieure à lui. Cela correspond à une manière de se déresponsabiliser et de se déculpabiliser, le locuteur s'éclipsant du problème et rejetant la faute sur tous les autres alors qu'il se sait et veut en être.

La fin de la séquence montre que l'énonciateur a absolument besoin de trouver un coupable. Si au début du numéro il mettait la faute sur Stephen Harper, prévoyant l'assassiner, sa « réflexion » l'a mené ailleurs, mais il cherche encore à tuer quelqu'un dans l'immédiat (« Je fais quoi là, là ? Han ? Je prends une arme pis je tire sur qui ? Han ? »). La forme interrogative des énoncés et la répétition de l'interjection familière « Han ? » confèrent un ton agressif au monologue et indiquent que le locuteur attend des réponses de la part de ses destinataires. En faisant cela, il transfère la responsabilité de sa violence à ceux à qui il s'adresse, lesquels devraient dénoncer le véritable coupable de sa déception politique.

Alors qu'il se présente comme frustré et lésé dans son rapport avec la politique et la collectivité, celui qui parle n'énonce en aucun cas les origines de sa frustration. Tout au long du monologue, il cherche quelqu'un sur qui déverser sa haine et sa violence, mais jamais il ne procède à un argumentaire basé sur des faits. Cela donne à penser que tout ce fiel est un contenant sans contenu. Dans *Harper blues*, aucune discussion réelle n'est engagée et l'échange est évacué au profit d'un discours haineux et sans fondements rationnels. Ces

caractéristiques invitent à voir le numéro comme une critique de la manière dont l'individu contemporain se déresponsabilise face aux problèmes ambiants en rejetant la faute sur la classe politique et le reste de la population. Le texte pose aussi un regard critique sur l'absence d'échange et sur la rapidité avec laquelle certaines personnes proclament leur frustration publiquement alors qu'elle ne se résume souvent qu'à des allégations gratuites menant à une agressivité stérile.

Envahissement de l'espace public par les signes du capitalisme

L'idéologie capitaliste est l'une des principales idéologies reprises et travaillées dans la pièce. Le texte comporte de nombreuses références au contexte socioéconomique qui l'a vu naître, dans lequel la valeur d'échange s'applique tout autant aux objets qu'aux idéaux et à la pensée. Cette domination de la valeur d'échange est au cœur du numéro intitulé *Le salaire* dont voici un extrait :

Le salaire
c'est génial
Le salaire
ça fait que tu peux passer ta vie
à mettre en marche un photocopieur
Ta vie
Un photocopieur
Tu fais pas les choses parce qu'y faut que tu les fasses
Sinon ta maison crisse le camp
Tu t'en fous
Du photocopieur
Tu te dis pas le soir
Ah
si seulement les photocopieurs
pouvaient photocopier plus !
Si y avait pas de photocopieurs
tu serais devenu balayeur
banquier
ministre
artiste
Tu fais pas les choses pour vivre
Tu fais les choses pour avoir un salaire

Payer les choses pour vivre
C'est ton salaire
C'est ton salaire
qui te donne ta vie
Donne ta vie à ton salaire
Ton salaire va te donner une vie⁴¹

Le rythme du numéro est rapide, ponctué de phrases courtes et de répétitions. Cette cascade rythmique crée un effet d'éboulement, lequel donne l'impression que tout s'enchaîne sans que rien ne puisse freiner ou ralentir le mouvement. Le début de la séquence est constitué d'une affirmation selon laquelle « Le salaire / c'est génial », qui installe d'emblée un ton ironique que renforcera le décalage entre cette déclaration et les propos qui la suivent. Selon ceux-ci, le « salaire » fait en sorte qu'une personne « peu[t] passer [s]a vie / à mettre en marche un photocopieur », même si elle « s'en fou[t] / Du photocopieur » et que les enjeux qui lui sont reliés ne la tracassent jamais en dehors de ses heures de travail. L'adresse à un « tu » indéfini désigne l'être humain de manière générale et se rapproche ainsi d'un « on ». Le branchement des syntagmes « Ta vie » et « Un photocopieur » invite à penser que l'existence des individus est à la lettre constituée d'une reproduction infinie des mêmes actions reconduites dans le même but : recevoir un salaire. L'enchaînement des énoncés signale que la vie des gens se résume au travail qui leur permet d'acquérir de l'argent. Le fait de ne travailler que pour le salaire fait en sorte que les emplois sont interchangeables, chacun ayant la même valeur au final (« Si y avait pas de photocopieurs / tu serais devenu balayeur / banquier / ministre / artiste »). Cette formulation a pour effet d'annuler l'identification de l'individu au travail qui caractérisait la « société salariale⁴² » : la teneur du travail est insignifiante dès lors qu'il ne s'accomplit que pour la rémunération attribuée. En d'autres termes, l'individu lui-même, par

⁴¹ *Ibid.*, p.113.

⁴² Expression empruntée à Robert Castel, dans : Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 2009 [1995], 813 p.

métonymie avec sa pratique, est devenu valeur d'échange.

Le texte met en évidence toute l'ironie de ce manège dans lequel l'individu contemporain « donne [s]a vie à [s]on salaire » pour qu'en retour « [s]on salaire [lui donne] une vie ». L'expression « donner sa vie » évoque l'esclavagisme et le fait de ne plus s'appartenir. Le numéro montre l'absurdité d'une telle manière de vivre, dans laquelle le salaire est à la fois patron et messie, rendant accessoire et futile le travail en lui-même. Le rythme de la séquence suggère que l'individu moderne est embrigadé dans un engrenage dont il ne peut se sortir. S'amorce donc une critique de l'être au monde au stade actuel du capitalisme (capitalisme de séduction, forme oligopolistique, domination de l'actionnariat, idéologie néolibérale), où chacun s'assujettit à l'appât du gain, perdant littéralement sa vie à la gagner.

UNE TRIPLE FILIATION

Ainsi parlait convoque et transforme trois intertextes majeurs : des reliquats corrélés des philosophies existentialiste et essentialiste, la pensée de Friedrich Nietzsche et la Bible.

Une combinaison philosophique étonnante

À plusieurs endroits du texte, les locuteurs tiennent un discours qui relève à la fois de l'existentialisme et de l'essentialisme. Le numéro intitulé *Trou de cul*, dans lequel celui qui parle dit entendre une voix qui lui répète sans cesse qu'il est un « trou de cul », en est un bon exemple :

Chus pas obligé de le dire
que chus un trou de cul
pis considérant que personne peut le voir
dans le sens où quand on est un trou de cul

c'est pas au premier degré
ben je vas pas en parler
Faudrait pas que les gens se rendent compte
que chus un trou de cul
Tant que les gens se rendent pas compte
que j'en suis un
j'en suis pas vraiment un
dans le fond⁴³

Au début du numéro, l'énonciateur décide de faire fi de la voix et d'agir comme s'il ne l'entendait pas. Il affirme que de toute façon, « personne » ne « peut » remarquer qu'il est un « trou de cul » s'il ne le dit pas. Ainsi, il ne l'est pas pleinement « Tant que les gens [ne] se rendent pas compte qu'[il] en [est] un ». Ces propos montrent qu'il se définit par ses actions et que la perception que les autres ont de lui est primordiale pour déterminer réellement à ses yeux qui il est. Cette manière de penser son identité se rapproche du point de vue existentialiste de Jean-Paul Sartre :

Ainsi, l'homme qui s'atteint directement par le *cogito* découvre aussi tous les autres et il les découvre comme la condition de son existence. Il se rend compte qu'il ne peut rien être (au sens où l'on dit qu'on est spirituel, ou qu'on est méchant, ou qu'on est jaloux) sauf si les autres le reconnaissent comme tel. Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi⁴⁴.

Dans ce passage, Sartre avance qu'un homme se caractérise par la manière dont les autres le perçoivent et que rien ne le détermine dès la naissance. Dans la même ligne de pensée, le locuteur de *Trou de cul* allègue que c'est ce qui transparaît publiquement de lui qui compte réellement, à tel point que ce regard extérieur gouverne la perception qu'il a de lui-même.

D'un autre côté, tout au long du numéro, celui qui parle ne remet d'aucune manière en question l'essence qui lui est conférée par une voix inconnue. Cela montre qu'il n'est pas en

⁴³ Étienne Lepage, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, p. 58-59.

mesure de faire des choix quant à son identité réelle et qu'il croit en une force plus grande que lui qui le définit et qui le restreint dans ses alternatives décisionnelles :

Bon
O.K.
Faque là
du jour au lendemain
j'étais un trou de cul
C'était *though* à assumer
parce que je voulais pas être un trou de cul
t'sais
Quand j'étais petit
je priais
des fois
pis je demandais
Oh mon Dieu
faites que je devienne pas un trou de cul
mais là
ça y était⁴⁵

Le ton de la séquence et le « Bon » suivi de l'expression « OK » montrent que le locuteur accepte le trait de personnalité qui lui est dicté par la voix. L'expression « du jour au lendemain » donne à comprendre que rien ne laissait présager qu'il deviendrait un « trou de cul » et que son comportement avant l'arrivée de la voix ne présageait en rien une évolution en ce sens. Il dit trouver difficile d'« assumer » sa nouvelle caractéristique, ce qui veut dire que c'est contre son gré qu'il l'endosse, se rappelant même avoir déjà prié lorsqu'il était enfant pour ne pas devenir un « trou de cul ». À la fin de la séquence, l'expression « ça y était » confirme que celui qui parle admet entièrement l'ordonnance saugrenue de la voix et qu'il ne la questionne pas. Tout cela concourt à mettre en scène un énonciateur ambivalent, qui accepte d'avoir une essence qui le détermine nonobstant sa volonté, mais qui confère néanmoins une importance à la perception que les autres ont de lui qui, elle, est inhérente aux choix qu'il fait. Le caractère contradictoire, sinon aporétique, d'une telle autoreprésentation donne à penser

⁴⁵ Étienne Lepage, *op. cit.*, p. 123.

qu'elle n'est qu'un moyen pour alléguer que, de quelque côté qu'il se voit ou qu'on le regarde, puisque se considérer et être considéré sont des actes qui reviennent au même, il est véritablement un « trou de cul ». C'est ce que confirme la suite : à la fin de la scène, il se vante de posséder cette qualité anale, allant même jusqu'à encourager les « trou[s] de cul » à être « fiers d'en être ». Cette manière de justifier la turpitude par le fait que certaines personnes sont nées ainsi et qu'elles ne peuvent rien y faire est troublante. De tels propos décomplexent et légitiment la bassesse humaine, alléguant même qu'elle peut devenir une force lorsqu'elle est assumée totalement. Mais il faut bien voir qu'il serait difficile de pointer une régression aussi radicale avec une ironie plus forte.

En mettant en scène un tel individu, le texte critique la manière dont certains justifient leur infamie, consciemment ou inconsciemment ou complaisamment, en invoquant une caractéristique innée dont ils aimeraient bien se défaire, si le jeu social ne les menait par un raisonnement bizarre à l'assumer, obligeant du même coup les autres à accepter la situation telle qu'elle est, comme une fatalité.

Un titre révélateur

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra* paru en 1883, Friedrich Nietzsche présente une longue parabole découpée en fables lyriques dans laquelle le personnage, Zarathoustra, annonce la mort de Dieu et par conséquent la nécessité pour l'Homme de se dépasser soi-même sans arrêt et d'être lui-même sa propre fin, toujours en mouvement, en évolution et en quête d'un éternel recommencement. Zarathoustra, après une retraite dans la montagne qui a duré des années, revient dans la civilisation et se promène pour discuter avec les habitants, dont les réflexions ne cessent de le décevoir, ce qui le pousse à se choisir des disciples dignes de l'accompagner dans son périple apodictique. Au fil de ses déplacements, le personnage élabore l'image idéale

d'un être surhumain à laquelle tous devraient s'efforcer de ressembler. Le texte de Nietzsche s'offre comme une réécriture parodique de la prédication du Christ. Il met au jour un héros qui abolit la question du bien et du mal en supprimant toute présence divine moralisante. De l'œuvre du philosophe allemand, *Ainsi parlait* récupère et travaille des éléments formels et thématiques.

Il faut noter en premier lieu que la pièce reprend en partie la forme de la parabole nietzschéenne puisqu'elle est fractionnée en plusieurs numéros autonomes qui abordent différents sujets et qui s'adressent à un « vous » collectif. Cependant, si Zarathoustra fait face à des destinataires précis, qui l'écoutent et lui répondent, les locuteurs d'*Ainsi parlait* sont seuls dans leurs réflexions et, même s'ils s'adressent à un groupe, ils n'obtiennent pour réponse que le silence. La structure en boucle de la pièce, qui se termine par un numéro quasi-identique au premier, rappelle également l'idée de l'éternel recommencement.

Il faut ensuite observer que plusieurs thèmes et motifs chers à l'auteur de *La Généalogie de la morale* sont recyclés dans *Ainsi parlait*. En effet, les locuteurs se présentent souvent comme des êtres supérieurs, qui connaissent et propagent la vérité. Le ton qu'ils utilisent, parfois prédicateur, parfois moralisateur, rappelle celui du transmetteur de valeurs nietzschéen. Comme Zarathoustra, ils croient aux déterminismes sociaux et en l'idée qu'il existe des êtres dominants, aux capacités intellectuelles plus élevées, qui se doivent de surpasser la condition d'être humain. L'idéal du Surhomme est repris dans la pièce par l'évocation récurrente d'une nécessité de transcendance chez les locuteurs.

Comment lire cette parenté entre les deux œuvres ? La clé d'une interprétation possible de cette filiation se trouve dans le titre même de la pièce. Le fait d'éliminer le nom de celui qui prend la parole, laissant ainsi ouverte l'identité des locuteurs, fait d'*Ainsi parlait* un texte qui

avalise les manières de dire issues de la masse anonyme. Ainsi s'opère un renversement par rapport au texte de Nietzsche, qui décrit Zarathoustra comme un être d'exception. Alors que le texte du philosophe nous présente un sage qui enseigne au peuple, la pièce de Lepage profile un monde où tout un chacun prend cette tribune, s'érige en maître de parole, en leader d'opinion et détenteur de vérité. Au Surhomme de Nietzsche s'est donc substitué le « trou de cul » satisfait de lui d'*Ainsi parlait*.

Le nouveau messie

Le texte comporte également nombre de renvois directs à la figure du Christ. Parmi ceux-ci, le numéro intitulé *Crucifie-moi* ne laisse aucun doute quant à son raccord avec l'imaginaire chrétien :

On joue toutes au grand Jeu de la Justice
On appelle Justice
Nos grandes vanités
On appelle Justice
Notre grand orgueil
On appelle Justice
Notre grand amour propre
Pis on laisse nos petites frustrations
se déchaîner sur les autres
au nom de la Justice
[...]
Choisis-moi
Envoie ta Justice contre moi
Rends-moi coupable de tes petites frustrations
Rends-moi coupable de tes grandes blessures
d'enfance
[...]
Je vais rien redonner en échange
Je vais tout absorber
chaque miette
chaque goutte
pis je vais rien renvoyer
Tout va s'arrêter sur mes os broyés
Tout va s'arrêter là
Tout va être neuf

Toute chose va être nouvelle⁴⁶

L'adresse à un « on » et les termes « toutes » et « notre » montrent que le locuteur s'exprime au nom d'un ensemble, voire au nom de l'espèce humaine entière. Cela est corroboré par la présence de la majuscule au début du mot « Justice », qui indique qu'il s'agit d'un grand principe universel, érigé en véritable institution. Au début de la séquence, la voix énonce les différents visages que peuvent prendre la justice, lesquels servent à déguiser les « vanités », l'« orgueil » et l'« amour propre » de l'Homme. Cela conduit à penser que la justice est nécessairement subjective et qu'elle conforte dès lors forcément les valeurs et les préjugés de celui qui en a créé le modèle. Face à ce caractère arbitraire de la justice de l'Homme, le locuteur se sacrifie à l'autre, qui peut le désigner comme « coupable » de ses multiples « frustrations » et ainsi cesser de les déverser sur d'autres personnes. L'adresse passe ainsi d'un « on » globalisant à un « je » qui fait face à un « tu ». Ce déplacement d'angle évoque la division créée par la justice de l'Homme et la tentation qu'a chacun de trouver un coupable à son malheur. L'énonciateur, prêt à « tout absorber » sans « rien renvoyer », prêt à prendre sur lui le poids des péchés du monde afin que celui-ci renaisse, nouveau et pur, rappelle la mission du Christ et le don de sa vie pour le bien collectif.

Le texte met donc en scène un individu contemporain qui désire ou menace de *vouloir être* un véritable martyr moderne, un sacrifié de la société et une victime de la justice des hommes, comme s'il trouvait dans ce désir ou cette menace la substance même de son être et de son devenir. La fin du monologue, dans laquelle le locuteur annonce à son destinataire que, après lui, ce sera à son tour de prendre la justice des autres sur ses épaules, suggère que personne n'échappe à la fascination de cet entonnoir et que tout le monde aura droit à sa part

⁴⁶ *Ibid.*, p. 143 à 145.

d'injustice dans ce bas monde. Comme dans *Faire des enfants*, la seule issue possible dans le numéro est la mort, unique manière de renaître dans un improbable monde nouveau nettoyé des abus et des persécutions inhérents à la cohabitation humaine.

Cette lecture d'*Ainsi parlait* montre que la pièce propose une caricature à la fois lucide et navrée de la parole publique. Le texte capte et travaille habilement différents sociolectes, idéologies et représentations portés par le discours social. De manière générale, ils adoubent une représentation exclusiviste du vivre-ensemble, l'adoption d'une déresponsabilisation individuelle face aux problèmes collectifs, l'aveu d'une incapacité à communiquer sans l'usage de violence ou de raccourcis démagogiques, ainsi que la légitimité d'une amertume généralisée. La société portraiturée dans les monologues est submergée par les signes du capitalisme en ses formes contemporaines, présenté comme un énorme engrenage et comme une machinerie, auquel et à laquelle nul ne peut échapper. Cette lecture parodique et violemment caustique de la société contemporaine fait fond sur un lot d'emprunts intertextuels qui lui donne une durée et une profondeur historique et, surtout, qui engage l'avenir à rompre avec cette anomie sans extériorité utopique.

Chapitre 3

Nous voir nous : en continuelle représentation

En tuant Dieu, on a crevé l'œil omniscient qui donnait un sens à chacune de nos actions : tout ce que je faisais, Il le voyait et je le faisais pour Lui. Les caméras de nos cellulaires, omniscientes de par leur omniprésence, sont venues remplir le vide de l'orbite et c'est l'Autre, l'ami, qui maintenant joue le rôle du témoin de mon existence, dans le public comme dans l'intime. Ce que les médias sociaux nous auront permis de constater, c'est que Big Brother n'est pas la création du régime pour surveiller les masses, mais la création des masses pour échapper à l'anonymat et à la solitude, sans doute deux grands objets de douleur de notre temps.

Guillaume Corbeil⁴⁷

Nous voir nous met en scène des individus qui interagissent par l'intermédiaire des sites de réseautage. Ils étalent leur vie publiquement, photos et vidéos à l'appui, façonnant leur existence en un récit à partir d'éléments qu'ils ont choisis et dont ils ont fait eux-mêmes le découpage et le collage. Le texte utilise et travaille différents sociolectes⁴⁸ contemporains, notamment ceux de Facebook et de la publicité, faisant de la pièce un pastiche de la quête identitaire à l'ère actuelle. Les cinq personnages, figures d'un « moi » complexe et toujours à la recherche d'une individualité qui lui glisse entre les mains, se mettent eux-mêmes en scène

⁴⁷ Guillaume Corbeil. (2013). Guillaume Corbeil, auteur. Repéré à <https://voir.ca/theatrepap/2013/02/19/guillaume-corbeil/> (page consultée le 13 mai 2016).

⁴⁸ La notion de sociolecte, utilisée par Pierre V. Zima dans ses travaux sur le roman, désigne les façons de parler (aux niveaux du lexique, de la syntaxe, de la rhétorique) d'un groupe social particulier (par exemple : le sociolecte de la justice, le sociolecte des existentialistes chrétiens, etc.). Nous l'utilisons dans un sens un peu plus large. Facebook, les réseaux sociaux et la publicité ne sont pas des groupes sociaux, mais il est dans ces types de communication des récurrences langagières (lexicales, syntaxiques, typographiques, etc.). C'est cela que nous désignons ici comme des sociolectes.

par l'intermédiaire d'images et de commentaires. Cette monstration de soi, immanente à un excès de subjectivité, a pour effet de brouiller leur perception du temps et de les mener à entretenir un rapport particulier avec la grande Histoire et avec la mémoire, fondé sur l'établissement d'une discontinuité entre le passé et le présent.

UNE PARODIE DU SOCIOLECTE DES SITES DE RÉSEAUTAGE

Captifs de leur identité virtuelle multiple et spectaculaire, les personnages de *Nous voir nous* ont intégré le lexique propre aux médias sociaux. Ils compétitionnent indirectement les uns contre les autres afin de se représenter magnifiques, banals ou misérables, mais toujours avec l'ambition de l'être plus que les autres. Chacun est porté par une volonté de spectaculariser son quotidien, d'une façon dont la sublimité procède directement du regard que les témoins virtuels posent sur lui.

Un langage formaté

Le texte reprend les formules entendues des sites de réseautage. En effet, au début de la pièce, chacun des personnages donne une description de lui-même qui rappelle les capsules individuelles circulant sur Internet :

UN. Sexe : féminin
Yeux bruns
Cheveux châtons
Un mètre soixante
Née le 2 août
Je suis célibataire

Flash

TROIS. Sexe : féminin
Yeux noisette
Cheveux châtain clair
Un mètre cinquante-deux

Née le 25 janvier
Je suis célibataire
Flash

DEUX. Sexe : féminin
Yeux bleus
Cheveux blonds
Un mètre cinquante-cinq
Née le 7 juillet
Je suis célibataire

Flash

QUATRE. Sexe : masculin
Yeux bruns
Cheveux châains
Un peu de gris
(*Sourire*)
Un mètre soixante
Né le 19 septembre
Je suis célibataire

Flash

CINQ. Sexe : masculin
Yeux bruns
Cheveux châain clair
Un mètre quatre-vingts
Né le 17 mars
Je suis célibataire

*Photo*⁴⁹

Dans cet extrait, les locuteurs se décrivent eux-mêmes par le biais d'énoncés de type « formulaire », tels que ceux qui sont remplis lors d'une inscription sur un site de rencontre ou dans les médias sociaux. Chaque personnage annonce d'abord son sexe, puis ses caractéristiques physiques principales (couleur des yeux et des cheveux, taille), suivies de sa date de naissance et de sa situation amoureuse (célibataire). La didascalie (« *flash* »), montre qu'une image, sorte de « photo de profil » telle qu'il y en a sur Facebook, accompagne la

⁴⁹ Guillaume Corbeil, *Nous voir nous*, Montréal, Leméac, 2013, p. 13-14.

description faite par chacun. Cela crée une distance avec les destinataires, les locuteurs s'adressant à eux par l'intermédiaire d'un langage formaté.

La première partie de la pièce est également animée par deux anaphores déroulant deux leitmotivs principaux : « j'aime » et « j'ai vu/lu ». Cela se présente comme suit :

UN. J'aime Janis Joplin
J'aime Cat Stevens
J'aime Bob Dylan
J'aime Johnny Cash

QUATRE. J'aime Leonard Cohen
J'aime Joean Baez
J'aime Tom Waits

CINQ. J'aime Patsy Cline
J'aime Otis Redding

QUATRE. J'aime Françoise Hardy
J'aime Juliette Gréco
J'aime Marvin Gaye

[...]

CINQ. J'aime Sergio Leone

TROIS. J'ai vu The Good, the Bad and the Ugly

UN. J'ai vu Once Upon a Time in the West

DEUX. J'ai vu Once Upon a Time in America

[...]

TROIS. J'ai lu A Clockwork Orange

QUATRE. Le film de Kubrick est meilleur que le livre

DEUX. J'ai lu Fahrenheit 451

TROIS. J'ai lu 1984 de George Orwell⁵⁰

L'entièreté de la première scène est écrite de cette manière, les personnages énumérant ce

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22-29.

qu'ils aiment et ce qu'ils ont vu et lu. Cette accumulation crée un effet de satiété et donne un tour concurrentiel au dialogue. Chacun veut se faire valoir par l'exhibition de ses goûts et par sa compétence de cinéphile et de lecteur. Ce qui frappe, c'est que le sujet («J'») se projette dans l'acte de lecture ou de visionnement qui le constitue, ce que souligne l'usage systématique du passé composé, temps par excellence de la conséquence. Le texte parodie ainsi une manière d'être au monde contemporaine, basée sur l'autoproduction d'une image médiatisée et instrumentalisée. La pièce montre des gens qui se définissent par le curriculum vitae imagé et miniature qu'ils communiquent et par le partage de leurs préférences intellectuelles. Cette manière de se singulariser est cependant invalidée par le fait que les personnages n'ont pas de nom, puisqu'ils sont identifiés par des numéros. Cela donne à penser que leur autoreprésentation, au lieu de concourir à leur donner une identité originale, confirme en fait leur appartenance à un tout homogène et indifférencié dans lequel chacun peut se substituer à l'autre.

Le texte comporte également nombre de clichés repris des manières de dire propres au sociolecte des médias sociaux et au code langagier de la télévision. Les énoncés du texte ont ainsi souvent un air de déjà entendu :

UN. Je suis maintenant dans une relation

Sourire
Flash

CINQ. Je suis maintenant dans une relation

Sourire
Flash
Photo

UN. Je pense que j'ai jamais été aussi heureuse de
toute ma vie
Mon cœur bat à toute allure
À chaque instant

Il faut que je me pince pour m'assurer que je suis pas
en train de rêver

CINQ. Le vrai bonheur
C'est d'être là
En silence
À côté de la personne que t'aimes
Sa main dans la tienne
Sa main à elle
Et de sentir sa peau sur ta peau

UN. Se regarder dans les yeux

CINQ. Écouter son cœur battre

[...]

QUATRE. Je suis contente pour vous deux
Vous étiez faits pour aller ensemble

TROIS. C'est pas comme si on avait pas vu venir le coup⁵¹

Le début de la séquence rappelle les changements de "statuts" amoureux qui fleurissent sur Facebook (« dans une relation »). Les didascalies (« *Flash* » et « *Photo* ») indiquent que les personnages ont publié des photos d'eux tout sourire afin de partager publiquement leur bonheur et d'en donner une preuve imagée. Les énoncés qui suivent reconduisent des clichés concernant l'amour, des phrases toutes faites qui servent à appuyer l'état de béatitude de ceux qui s'expriment : le « cœur [qui] bat à toute allure », le bien-être si grand que l'on doit se « pince[r] » pour s'« assurer [de ne pas être] en train de rêver », le fameux « vrai bonheur » assujetti à la simple présence de la personne aimée, au fait de prendre « sa main dans la [s]ienne » en « se regard[ant] dans les yeux » et d'« écouter son cœur battre ». Ces formulations sont des citations d'annonces publicitaires, de lieux communs ventilés par la chanson populaire et le cinéma de série B, ainsi que par le roman sentimental de grande diffusion. L'accumulation des tournures stéréotypées aggrave leur conformisme et crée une

⁵¹ *Ibid.*, p. 53-54.

image caricaturale. Les commentaires qui suivent, tout aussi attendus, rappellent directement les commentaires écrits qui se succèdent à l'annonce d'un nouveau couple sur Facebook. Des phrases simples, courtes, accrocheuses veulent établir une certaine connivence avec les gens concernés, ce que montrent la subjectivité de l'énonciation (« Je suis contente pour vous deux ») et le pronostic d'après coup (« C'est pas comme si on avait pas vu venir le coup ») qui allèguent une complicité et un lien privilégié avec le nouveau couple.

En reprenant ce matériau langagier, la pièce offre un pastiche du sociolecte des médias sociaux et du langage amoureux qu'il diffuse. Comme Étienne Lepage, Guillaume Corbeil présente une société du spectacle où les individus sont en constante représentation. Les sites de réseautage sont ici une synecdoque particularisante d'une société contemporaine où tout un chacun est à l'affût de l'image qu'il projette, se définit à coups de label et par l'intermédiaire de liens associatifs avec d'autres personnes (amis, artistes) ou produits (films, publicités, etc.). Sur le vaste marché des identités courantes, l'écran et l'image sont omniprésents.

La spectacularisation du quotidien et le besoin du regard des autres

Il est possible de repérer trois phases dans la pièce, les deux dernières s'avérant la conséquence de la précédente et poussant cette conséquence à sa limite. La première correspond à une représentation magnifiée des personnages, qui font eux-mêmes la promotion de leur vie excitante :

CINQ. Je suis parti tôt moi aussi
(Photo)
J'étais invité dans une soirée
(Photo)
C'était dans un loft
(Photo)
Dans le quartier industriel
(Photo)
Une vieille usine désaffectée

(Photo)

C'était un party costumé

(Photo)

Tout le monde était habillé en personnages de Star Wars

TROIS. C'est pas un peu geek ?

[...]

CINQ. Non

C'était une soirée Woody Allen

On était déguisés en personnages de Star Wars

Comme dans la Bar Mitzvah

De Deconstructing Harry

[...]

On a dansé jusqu'au lever du soleil

(Photo)

Après on est allés dans un karaoké portugais dans le quartier chinois

(Photo)

C'était fou⁵²

Le début de l'extrait est constitué par une succession d'énoncés dont chacun ajoute une couche supplémentaire au caractère exceptionnel de la situation décrite : avoir été invité dans une soirée ne suffit pas, pour qu'elle ait du mordant, il faut qu'elle n'ait pas eu lieu n'importe où, mais dans un « loft », qui lui-même est dans « une vieille usine désaffectée », laquelle se situe dans le « quartier industriel », ce qui revient à dire que ce qui a lieu se produit sur le cimetière de la classe ouvrière et des idéaux politiques qu'elle porta. Aux yeux des locuteurs, ces détails ont une valeur parce qu'ils évoquent une soirée où tous ne sont pas conviés, un milieu urbain underground et artistique dans lequel seuls des initiés peuvent entrer. La suite crée un effet de ridicule (« Tout le monde était habillé en personnages de Star Wars »), que ne manque pas de relever l'autre personnage (« C'est pas un peu geek ? »), mais qui pourtant sert à introduire le fait que ceux qui étaient au party sont loin d'être de simples fans de Star Wars, mais plutôt des

⁵² *Ibid.*, p. 46-47.

cinéphiles au sens de l'humour aiguisé (« C'était une soirée Woody Allen/ On était déguisés en personnages de Star Wars/ Comme dans la Bar Mitzvah/ De Deconstructing Harry »). S'ensuit une sortie au petit matin « dans un karaoké portugais dans le quartier chinois ». Cette combinaison improbable dénote une volonté de se montrer spécial, original, hors des sentiers battus par les existences ordinaires. Tout concourt à donner l'impression d'une vie exaltante qui pourrait donner envie à ceux qui en sont les témoins à distance. Mais l'extrait qu'on vient de lire parle aussi de la ville et, sans avoir l'air d'y toucher, de l'histoire de la société québécoise (et occidentale). Il y a en effet une contradiction violente entre faire la fête dans une soirée et le fait de la faire dans une usine désaffectée sise dans un quartier industriel. La mutation de la fonction du lieu indique un passage d'une société moderne organisée en fonction du travail et de l'industrie à une société contemporaine où les villes sont désindustrialisées et où, pour une partie dotée de la population, l'une des valeurs cardinales est la fête.

Une prise de conscience particulière remet en cause cette manière qu'ont les personnages de s'auto-promouvoir et constitue une rupture dans la pièce :

QUATRE. [...]
Je sais pas pourquoi
Mais on dirait que depuis toujours
Je fais semblant d'être quelqu'un d'autre
Peut-être parce que je veux
Oui
Parce que je veux que vous m'aimiez
Mais là j'en peux plus
J'ai envie d'être moi-même une fois pour toutes
Je suis pas celui que vous pensez que je suis
Celui qui s'intéresse à l'art
Et qui va sauver le monde
Je suis banal
Oui
Je suis juste moi⁵³

⁵³ *Ibid.*, p. 76.

Le personnage avoue la facticité de ses actes de langage, accomplis afin d'être aimé davantage par ses « amis », mais qui l'ont mené à éprouver un sentiment d'aliénation (« être quelqu'un d'autre »). Pourtant, l'expression de cette prise de conscience n'en est pas moins théâtrale, artificielle : le fait d'avoir fait semblant « depuis toujours », le « oui » inséré dramatiquement avant de poursuivre l'énoncé non moins dramatique où l'on découvre la quête romantique du personnage (celle de l'amour), l'évocation d'un « [s]oi-même » « banal », telle une vedette victime de son succès, et enfin un autre « oui » dramatique inséré juste avant l'annonce ultime, « Je suis juste moi », qui contient un redoublement de subjectivité (« je » et « moi »). Cette retombée gagne les autres personnages. Cela donne à penser qu'ils ont épuisé les moyens de magnifier leur personne et leur vie et qu'ils aspirent désormais à en spectaculariser la banalité. La suite de la pièce confirme cette hypothèse puisque les locuteurs présentent désormais leur quotidien dans tout son prosaïsme :

UN. Moi qui fais rien
(Photo)
Moi qui me gratte l'oreille

Photo

DEUX. Moi qui respire
(Photo)
Moi qui avale ma salive
(Photo)
Moi qui cligne des yeux

Photo

QUATRE. Moi qui vais acheter du lait dans mon vieux pyjama

Photo de vidéo

CINQ. Moi qui passe la journée en bobettes
À jouer à des jeux vidéo

Photo de vidéo

DEUX. Moi qui mange des McCroquettes
En regardant des infopubs

Photo de vidéo

UN. Moi qui me ronge les ongles devant la télé
(*Photo*)
Mes rognures d'ongles sur la table du salon

*Photo*⁵⁴

Le début de l'extrait montre bien le renversement qui s'est opéré dans la manière qu'ont les personnages de se représenter. Il n'est plus question ici de participer à des soirées huppées, mais d'arborer un « moi qui fai[t] rien ». S'ensuit une accumulation descriptive d'actions insignifiantes qui donnent l'impression de former un catalogue de signes vitaux (« Moi qui respire/ Moi qui avale ma salive/ Moi qui cligne des yeux ») et d'actes du quotidien terre-à-terre et peu glorieux (« Moi qui passe la journée en bobettes à jouer à des jeux vidéo »), voire disgracieux (« Moi qui me ronge les ongles devant la télé/ Mes rognures d'ongles sur la table du salon »). Si le contenu des actions des personnages est différent de ce qu'il était au début, la forme en est cependant inchangée (formulation, présence de photos à l'appui, etc.), ce qui leur confère le même niveau d'importance. En en faisant une annonce publique avec images, les locuteurs montrent qu'ils confèrent une valeur particulière à leurs actes ordinaires et qu'ils ont besoin à tout prix du regard des autres pour donner une valeur à leur existence et une tangibilité à leur individualité. La revendication d'un « moi » banal se transforme en l'apparition d'un « moi » cyclopéen, multiplié par l'importance démesurée octroyée à toutes ses manies et habitudes les plus dérisoires. Ceci est en quelque sorte l'envers, le négatif de la fête précédemment mentionnée, mais l'un et l'autre sont inséparables. Ce qui les réunit, c'est un individualisme forcé, solitaire malgré les moyens de communiquer dont il dispose, en mal

⁵⁴ *Ibid.*, p. 81-82.

de socialisation autre qu'euphorique (la fête) ou dysphorique (la banalité).

Mais l'imaginaire social contemporain valorise une relation majeure entre les individus : la concurrence. *Nous voir nous* la montre à l'œuvre d'une façon burlesque, quasiment beckettienne. En effet, les échanges déployant de chacun le quotidien le plus banal se muent rapidement en un concours pour savoir qui a la vie la plus plate. Cela fonctionne somme toute comme un marché. Chacun avoue avoir des problèmes (drogue, alcool, prostitution, vol, jeu, maladie mentale) et les étale ouvertement, ce qui engendre une escalade vers le plus déplorable chez les uns et les autres, dont l'acmé sinistre est le suicide en direct d'un des personnages :

TROIS. Moi qui prends vingt-cinq pilules d'un coup

(Photo)

Moi qui m'évanouis dans mon vomi

(Photo)

Moi qu'on retrouve inconsciente

(Photo)

Des gens qui me crachent dessus

(Photo)

Des gens qui me frappent

Photo

UN. Moi qui rentre à la maison

(Photo)

Moi qui vide un pot de somnifères

(Photo)

Moi qui vide un pot d'antidépresseurs

(Photo)

Moi qui mets un sac de plastique sur ma tête

(Photo)

Moi qui suffoque

(Photo)

Moi qui crie

(Photo)

Moi à bout de souffle en dessous du sac de plastique

(Photo)

Moi qui m'évanouis

(Photo)

Moi qui meurs

(Photo)

Mon cadavre sur le plancher de la cuisine
(*Photo*⁵⁵)

Ainsi, chacun d'eux voulant se montrer plus pathétique que l'autre, les personnages sont prêts à aller aux extrêmes pour attirer l'attention des témoins virtuels de leur quotidien. Le phrasé lancinant du texte donne à comprendre que les locuteurs sont extérieurs à eux-mêmes et qu'ils sont devenus les spectateurs de leur propre vie, preuves photographiques à l'appui. Cette séquence, dans laquelle le personnage prend lui-même en photo son propre cadavre, montre bien l'humour noir présent dans le texte. Le recours à l'asphyxie est une métaphore de l'emprise de l'image et des médias sociaux sur les individus et le suicide en direct, l'indice d'une société suicidaire qui les mène dans un cul-de-sac.

Prisonniers d'un langage formaté et tributaires du regard des autres, les personnages de *Nous voir nous* incarnent l'individu contemporain à son paroxysme de narcissisme et d'exhibitionnisme. La pièce comporte un regard critique sur l'omniprésence des écrans et des caméras, qui en viennent à faire de l'individu son propre « personnage », au sens où il est vidé d'une identité réelle au profit d'une façade publique qui se compose de ce tableau triptyque : l'image, le théâtral et le spectaculaire.

LA MISE EN FICTION DE SOI

En étalant publiquement leur quotidien, les locuteurs de *Nous voir nous* en font une œuvre de création. Photo après photo, ils enchaînent les remarques biographiques et en modifient tour à tour les assises, au point qu'il devient impossible de départager le vrai du faux. À cette manière de se mettre en scène correspond une saturation du langage par le sujet :

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

l'usage de la première personne du singulier est surabondant dans la pièce.

Une vie commentée

Le texte expose des personnages qui présentent leur vie à la manière d'un récit. Cette mise en fiction de soi accumule nombre d'images qui servent de base à des commentaires descriptifs :

UN. Mon taxi qui arrive
(*Photo*)
Moi qui descends de la voiture
(*Photo*)
Moi qui grimace
(*Photo de photo*)
Moi qui ris en regardant la photo de ma grimace
(*Photo*)
Le doorman
(*Photo*)
La file au vestiaire
(*Photo*)
Enfin mon tour
(*Photo*)
Moi qui jase avec le barman
(*Photo*)
Moi qui bois une bière
(*Photo*⁵⁶)

Le premier énoncé montre que le personnage pose un regard extérieur sur lui-même, le fait de prendre en photo l'arrivée de son propre taxi étant impossible. Il est par conséquent à la fois acteur et spectateur de sa propre vie. Non seulement il signale les actions qu'il pose, mais aussi ses réactions (« Moi qui grimace / Moi qui ris en regardant la photo de ma grimace »). Cela a pour effet de doubler l'étendue de son rôle de spectateur, celui-ci étant littéralement en train de se regarder lui-même se regarder. L'anaphore « Moi qui » qui revient tout au long de la pièce scande les récits que les personnages font de leur vie et est doublée par l'anaphore de (« Photo ») qui indique que lesdits récits s'appuient sur des images, à la manière d'un photo-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35-36.

roman ou d'un film. Cette liaison du narratif et de l'iconique met en exergue une instantanéité toujours recommencée de la représentation de soi. La vie se déroule comme une succession de *selfies*. C'est comme si tout se passait tout le temps en direct et que le locuteur assistait à l'action qu'il fait en même temps que les destinataires de son récit. Parfois le discours des personnages procède même d'une dramatisation du réel :

DEUX. [...]
Moi qui me fais couler un bain brûlant
(*Photo*)
Moi qui installe des chandelles tout autour
(*Photo*)
Moi qui lis de la poésie
(*Photo*)
En regardant le ciel
(*Photo*)
Les étoiles
(*Photo*)
Sur les murs l'ombre des rideaux
(*Photo*)
Dessinée sur la lumière argentée de la lune
(*Photo*⁵⁷)

L'image d'une lecture de poème dans un bain chaud, entouré de « chandelles », avec un regard lancé vers la voûte céleste, est fort improbable. Sa surcharge de romantisme et son lyrisme de rencontre relèvent d'une mise en scène fort arrangée. Le niveau de langue et les formulations rappellent les chromos d'une œuvre poétique surannée où la lumière de la lune est nécessairement « argentée » et où le poète/lecteur est seul sous les étoiles et l'immensité. Le tout confère au personnage une aura invraisemblable, mais l'image qu'il présente est tant grossie par le langage qu'elle apparaît fabriquée de toute pièce.

Cette manière que les locuteurs de *Nous voir nous* ont de se mettre eux-mêmes en scène et de façonner un récit de leur vie à partir de photos et de vidéos arme une critique de la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 52.

facticité inhérente aux médias sociaux et aux écrans de toutes sortes. Tout un chacun, par l'entremise de caméras et d'un langage formaté, peut devenir un « personnage » sans substance, une sorte de *coverboy* ou de *covergirl* étranger à lui-même. La pièce suggère que l'individu contemporain aspire à être le « héros » de son existence, imaginant à tout moment être vu et entendu par un public témoin et curieux de chacun de ses faits et gestes.

Des souvenirs façonnés

La possibilité que les médias sociaux offrent à tous de se représenter soi-même a pour conséquence et pour dommage collatéral de brouiller les frontières entre le vrai et le faux. Au fil de la pièce, cela se perçoit par des répétitions altérées de certaines répliques et de certains événements. Ainsi, une même image est montrée cinq fois avec des commentaires différents. En voici la première occurrence :

Photo

UN. Moi qui ris

DEUX. Pourquoi tu riais ?

UN. Je m'en souviens plus
Mais c'était vraiment drôle ⁵⁸

En présentant la photo, UN avoue qu'elle ne se souvient plus de la raison pour laquelle elle riait. Elle compense cet oubli par un commentaire élémentaire et vague (« c'était vraiment drôle »), qui donne à la scène un caractère anodin et insignifiant. Le statut amoureux de la locutrice ayant changé entre la première et la seconde apparition de la même photo (elle est maintenant en couple), ses commentaires s'en trouvent modifiés :

Photo

UN. Moi qui ris

⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

DEUX. Tu te souviens toujours pas pourquoi tu riais ?

UN. Je riais parce que j'étais trop heureuse
J'étais incapable de contenir toute la joie que je ressentais⁵⁹

Ainsi, le personnage met désormais des mots sur son sourire et l'attribue à la joie d'être en amour. Le récit se façonne donc *a posteriori*, puisque sa narratrice en modifie les contours selon ses émotions du moment. Cette manière de rectifier le passé en fonction du présent s'accroît lors de la troisième évocation de la photo, alors que les personnages ont appris qu'une amie est atteinte de leucémie :

Photo

UN. Moi qui ris

DEUX. Parce que tu trouvais ça drôle toi ?

UN. C'était un rire plein de désespoir
On aurait dit que je venais de comprendre que la vie
C'était juste une farce
Je crois pas en Dieu
Mais j'avais l'impression que quelque chose au-dessus
de nous était là
En train de nous regarder
Et de se moquer de nous autres⁶⁰

Le même sourire devient cette fois un rire jaune et cynique, consécutif au constat de l'absurdité de l'existence humaine et au sentiment amer de la présence d'une force transcendante malsaine et cruelle. Curieusement, plus le souvenir s'éloigne dans le temps, plus les commentaires sont précis, détaillés et profonds, ce qui incite à remettre en question leur authenticité. Alors que la pièce avance et que les personnages rivalisent de pathétisme, la scène revient comme suit :

Photo

⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 63.

UN. Moi qui ris

DEUX. Pourquoi tu riais déjà ?

UN. Je souffre d'une forme de schizophrénie

(Photo)

Moi qui m'enferme dans la salle de bains

(Photo)

Moi qui me fais des entailles sur les cuisses pour sentir que
j'existe⁶¹

Le sourire se mue cette fois en signe de maladie mentale grave : l'automutilation en est une conséquence dépressive et préfigure le suicide du personnage à la fin de la pièce. Sa mort conduira à une cinquième lecture de la photo par les quatre autres locuteurs :

TROIS. Toi qui ris

DEUX. Pourquoi elle rit ?

TROIS. Elle rit parce qu'on avait tellement de plaisir

Les deux ensemble

QUATRE. Elle rit parce qu'elle trouvait le monde ridicule

C'était une fille cultivée

Elle était déçue de l'humanité

DEUX. Elle rit

Mais elle a l'air triste

Je trouve

Elle a toujours eu quelque chose en elle

Une fissure

CINQ. Elle rit parce qu'elle était heureuse de faire

une différence dans le monde

C'était quelqu'un d'aimant

Une sainte dans un sens

Elle se battait pour les plus démunis

Et les opprimés⁶²

La formule passe de « Moi qui » à « Toi qui » et les locuteurs s'approprient à tour de rôle le souvenir de la photo de celle qui est morte. Chacun affirme sans hésitation savoir comment

⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

⁶² *Ibid.*, p. 106.

elle se sentait lors de la prise de photo. Cela pourrait correspondre à une quatrième phase dans la pièce : les personnages se sont lassés de monter en épingle la vacuité de leur vie et ils sont désormais en concurrence pour paraître visiblement au plus près de celle qui est décédée et qui est de ce fait hors compétition. Cela se traduit pour TROIS par l'attestation de l'amitié forte qui les unissait (« Elle rit parce qu'on avait tellement de plaisir / Les deux ensemble »), pour QUATRE par l'évocation de la supériorité intellectuelle de son amie (« Elle rit parce qu'elle trouvait le monde ridicule »), pour DEUX par l'indication d'un rapport privilégié de compréhension entre elle et la morte (« elle a l'air triste / Je trouve / Elle a toujours eu quelque chose en elle / Une fissure ») et pour CINQ par une déclaration admirative de la grandeur d'âme de l'amie décédée (« C'était quelqu'un d'aimant / Une sainte dans un sens »).

Ce qui au départ n'était qu'un sourire anodin sur une photo a été lu et traduit de cinq manières différentes au cours de la pièce. Cette variation a pour effet de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction et d'amoindrir la crédibilité de tout ce qui a été dit par les locuteurs. Si la vérité peut se définir comme « l'absence de contradiction entre les différentes versions d'un fait » (définition popperienne), tout porte à croire qu'elle a fui loin de la société de la pièce. L'impossibilité de départager le vrai du faux qui en résulte a pour conséquence de remettre en question la mort de UN, voire son existence réelle et celle des autres personnages. Il est impossible de déterminer qui ils sont véritablement, étant donné le caractère systématiquement paradoxal des informations les concernant. Même les photos ne peuvent servir de preuves tangibles, puisque chacune d'elles peut vouloir dire tout et son contraire, lorsqu'elles ne sont pas simplement le produit d'une mise en scène orchestrée par ceux qui apparaissent sur leurs négatifs.

Une subjectivité problématique

Alors que chacun d'eux souhaitait à tout prix se démarquer des autres, les personnages veulent littéralement devenir UN après sa mort. Cette entreprise produit l'effet inverse de ce qu'ils désiraient et homogénéise leur groupe :

CINQ. Je vois tes parents tous les jours

(Photo)

Je suis devenu comme leur fils

(Photo)

Je les appelle papa et maman

Photo

QUATRE. Je me suis installé dans ton appartement

(Photo)

Je dors dans ton lit

(Photo)

Je mange dans ta vaisselle

Photo

DEUX. J'ai fait changer mon nom

(Photo)

Maintenant je m'appelle comme toi

Photo

TROIS. Je me suis fait opérer

(Photo)

Pour avoir un nez comme le tien

(Photo)

Des lèvres comme les tiennes⁶³

Chacun des énonciateurs usurpe une part de l'identité de la disparue. CINQ prend sa place dans la famille, disant être « comme » le « fils » des parents de UN, mais le fait qu'il « les appelle papa et maman » montre que, dans son esprit, il est à la lettre devenu leur fils. QUATRE s'approprie le quotidien de UN en s'« install[ant] dans [s]on appartement », en « dor[mant] dans [s]on lit » et en « mange[ant] dans [s]a vaisselle ». DEUX s'empare de

⁶³ *Ibid.*, p. 109.

l'identité légale et sociale de son amie en « change[ant] [s]on nom » pour le sien. Le fait que le nom ne soit pas mentionné (« je m'appelle comme toi ») montre que la locutrice ne fait que troquer un « moi » pour un autre (un « toi »), comme on change de costume. Cela correspond à l'apparition d'un « nous » (« moi » et « toi ») globalisant, donnant une portée sociale à la pièce. TROIS, pour sa part, devient physiquement UN, au prix d'une chirurgie esthétique *ad hoc*. Cette facilité avec laquelle les personnages se glissent dans la peau d'un autre signifie qu'ils sont interchangeables et sans substance réelle, comme devait l'être leur amie décédée.

Par ailleurs, en mettant en scène des individus dont la subjectivité est surdéterminée publiquement, ce que montre la profusion de « je » et de « moi », le texte esquisse le portrait d'une société dominée par l'anonymat. Cet extrait de la toute fin de la pièce et au début duquel les énoncés dits par UN dans la première scène sont repris par les autres, montre bien les conséquences du cloisonnement du langage des personnages sur lui-même :

DEUX. J'aime Franck Zappa
J'aime Depeche Mode
J'aime Beck
J'aime The Beastie Boys

TROIS. Les Beastie
C'est tellement moi ça

[...]

UN. Non
C'est moi

Photo

TROIS. Moi

Photo

QUATRE. Moi

Photo

DEUX. Moi

Photo

CINQ. Moi⁶⁴

Le début de la séquence indique que les locuteurs s'emparent des goûts musicaux de UN, comme si l'identité dans *Nous voir nous* correspondait en grande partie à ce qui est montré de soi publiquement. Dans cette logique de « visibilité⁶⁵ », il suffit de se montrer comme l'autre pour devenir l'autre, tant le sujet se fond dans une image qu'il projette, aussi facilement modelable qu'elle est facilement jetable. Les personnages, qui se font l'écho l'un de l'autre de manière indifférenciée, se disputent l'exclusivité d'un « moi » chimérique, tellement saturé d'indices de singularité qu'il en devient anonyme et insignifiant.

La soumettant à une parodie froide, la pièce critique la manière qu'ont les individus contemporains de se mettre en scène eux-mêmes. Elle en expose les conséquences intimes et sociales. Les réseaux sociaux sont un moyen pour certains de se surexposer et de contrôler l'image qu'ils projettent à distance. Cette médiatisation iconique de la subjectivité a pour conséquence vicieuse non seulement de dérouter les « spectateurs » de la personne qui étale sa vie, mais aussi de déstabiliser ses propres assises psychologiques et sociales. Les critères qui permettent à l'accoutumée de distinguer la vérité du mensonge sont dès lors abolis, et l'individu fait face à une sorte de vide. À trop vouloir se montrer d'une originalité au goût du jour, à trop vouloir se montrer digne d'un beau récit valorisateur, cet individu en vient à se fondre dans une masse homogène et indifférenciée, constituée de tous ceux qui se prêtent activement à ce jeu.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112-115.

⁶⁵ Terme emprunté à Nathalie Heinich, dans : Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, 608 p.

ENTRE PRÉSENTISME ET DISCONTINUITÉ

Si les locuteurs de la pièce sont en situation d'excès de subjectivité, ils n'ont pas pour autant de prise directe sur le réel. En effet, ils ne semblent pas maîtriser leur univers temporel et ils assujettissent le passé à l'immanence du présent.

Un rapport au temps inédit

Les personnages de *Nous voir nous* ont de la difficulté à concevoir le passage du temps. Tout au long de la pièce, ils remettent en question la situation temporelle de la soirée qu'ils ressassent. Dès la première fois où cela se passe, leur désarroi est palpable :

TROIS. T'étais pas là

DEUX. J'étais pas où ?

TROIS. À la soirée

DEUX. C'est pas ce soir ?

TROIS. C'était hier

DEUX. On est déjà demain ?

QUATRE. On est aujourd'hui⁶⁶

DEUX semble figée dans la journée dont il est question, croyant que la soirée est « ce soir » et confondant aujourd'hui et demain comme s'ils étaient pour elle indistincts. Elle paraît incapable de s'imaginer à un autre moment. Alors que TROIS paraît rationnelle, QUATRE règle la question en affirmant être « aujourd'hui ». Il est lui aussi enfoncé dans le présent et ne peut différencier hier de demain. À nouveau, *Nous voir nous* fait penser à l'écriture de Beckett. Les unités de temps, de lieu et d'action ne sont pas de mise dans son univers, et les répliques se font l'écho d'une désémantisation du langage.

⁶⁶ Guillaume Corbeil, *op. cit.*, p. 35.

La scène se redouble un peu plus loin et la perception du temps affichée par les personnages a changé :

DEUX. [...]
Mais hier
Je veux dire
Avant-hier

TROIS. Quand ça ?

DEUX. Avant- avant-hier ?

TROIS. Tu veux dire la soirée ?
C'était la semaine passée⁶⁷

Si DEUX conçoit cette fois que la soirée se situe dans le passé, elle n'arrive toujours pas à la replacer concrètement. La répétition des signifiants « hier » et « avant » dans la suite « hier », « avant-hier » et « avant-avant-hier » est le symptôme de sa confusion. Ce que ces hésitations indiquent, c'est que la seule chose qui importe et qui est affolante, c'est que cette soirée ne relève plus du présent, peu importe le laps de temps qui la sépare d'« aujourd'hui ».

La référence temporelle suivante à la soirée combine les deux premières :

DEUX. [...]
C'est pour ça que je suis pas sortie avec vous l'autre soir

TROIS. Tu veux dire il y a trois ans ?

DEUX. On est déjà trois ans plus tard ?

UN. On est aujourd'hui⁶⁸

Au début de l'extrait, DEUX parle de la soirée comme de « l'autre soir », expression qui, dans le langage courant, fait référence à un moment peu éloigné dans le passé. Elle est donc étonnée lorsque TROIS lui apprend que cette soirée a eu lieu « il y a trois ans », comme le montre l'adverbe « déjà » et le point d'interrogation. Cela prouve que DEUX n'a pas la notion du

⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

temps et indique que les mots « passé » et « présent » sont ses seuls repères. Pour UN, qui reprend textuellement la réplique de QUATRE dans le premier extrait, c'est le fait d'être « aujourd'hui » qui compte. Cet « aujourd'hui », sans date et sans dénomination, montre que UN, comme DEUX, QUATRE et CINQ⁶⁹, n'évoluent et ne pensent qu'au présent et dans le présent.

La dernière occurrence de cette oxydo-réduction du temps par les personnages se situe à la fin de la pièce :

TROIS. Je vais toujours me souvenir de la soirée qu'on
a passé ensemble

DEUX. C'était
Je me souviens plus c'était quand

UN. Il y a plus d'aujourd'hui
Plus d'ici
Plus de maintenant⁷⁰

Dans une province dont la devise est « Je me souviens », une telle atemporalité est étonnante. DEUX n'essaie plus de situer l'événement et se contente d'à peu près le savoir à une période antérieure indéterminée. La réplique de UN montre que les personnages sont désormais complètement dénués de tout cadre spatio-temporel. L'« aujourd'hui », l'« ici » et le « maintenant », qui gouvernaient naguère la dialectique sociale du temps, ne sont plus au menu du jour et des écrans.

Ce rapport particulier avec la temporalité donne à penser que ce qui importe réellement, c'est ce qu'ils disent dans le « maintenant » sur l'événement et non pas l'événement lui-même. Ainsi, les idées même de durée et d'histoire sont nulles et non

⁶⁹ Une autre évocation de la situation temporelle de la soirée se trouve à la page 54 et c'est à CINQ que revient cette réplique.

⁷⁰ Guillaume Corbeil, *op. cit.*, p. 104.

avenues, abandonnées au profit d'un éternel présent, dont le sens finit par s'éteindre à force des approximations et des retouches qui caractérisent ses évocations. En se redéfinissant constamment par des modifications de leur image, les locuteurs n'existent plus dans le monde matériel et deviennent des entités virtuelles pour lesquelles les représentations habituelles du temps et de l'espace ne s'appliquent plus.

Un rapport étrange à l'histoire

UN, DEUX, TROIS, QUATRE et CINQ ont également un rapport très particulier avec l'histoire et la mémoire. La forme du texte montre qu'il leur est impossible de concevoir l'une et l'autre sans s'inclure directement en elles et sans se mettre au premier plan :

TROIS. Moi devant le mur de Berlin

(Photo)

Moi devant le mémorial juif

(Photo)

Moi devant un bâtiment en ruine depuis la guerre

(Photo)

Moi devant des trous de balles dans un mur

Photo

DEUX. Moi à Auschwitz

(Photo)

Moi qui me demande comment une telle horreur a pu être possible

(Photo)

Moi qui dépose des fleurs dans une chambre à gaz

Photo

UN. Moi qui lis un poème sur la place Tiananmen

En mémoire des étudiants morts en 1989

Photo

QUATRE. Moi sous le choc devant une fosse commune à Sarajevo⁷¹

⁷¹ *Ibid.*, p. 68-69.

Les anaphores « Moi devant » et « Moi qui » précèdent les lieux de mémoire évoqués. Ce procédé rhétorique donne à penser que les personnages sont toujours « devant » ces endroits, au sens où c'est leur présence qui confère un intérêt aux lieux et non l'inverse. C'est là toute la distance qu'il y a entre « Comment une telle horreur a pu être possible ? » et « Moi qui me demande comment une telle horreur a pu être possible ». À chaque occasion, ils ont l'attitude convenue (mettre des fleurs, s'affirmer sous le choc), mais ils n'ont jamais de relation personnelle avec ce qui a eu lieu. La différence des deux phrases qui viennent d'être citées montre que l'importance est accordée à l'effet qu'Auschwitz doit nécessairement produire sur le personnage, et non pas à ce que c'est que cette « horreur » elle-même, à une émotion qui serait intime et qui proviendrait de l'altérité du lieu. L'effet est similaire lorsqu'il est question de QUATRE qui est « sous le choc devant une fosse commune à Sarajevo », la scène macabre s'évanouissant pour ne laisser place qu'à la réaction du locuteur.

Cette manière d'être « devant » l'histoire abolit toute mémoire collective, sociale, politique et culturelle. Ne reste qu'un album où parade la succession des états du « Moi qui ». Le devoir de mémoire est si bien rabattu sur l'expérience personnelle des locuteurs qu'il n'existe plus, et les lieux de mémoire ne deviennent signifiants que par la grâce de leur présence.

Incapables de se situer dans le temps et de concevoir un passé sans eux, les personnages de la pièce sont des pastiches de l'individu contemporain, pour qui l'histoire et la mémoire procèdent d'une spectacularisation et d'une commercialisation du passé, entées sur la patrimonialisation et sur le tourisme historique. Alors que le site d'Auschwitz accueille désormais des stands à hot-dog et à hamburgers et qu'il est possible d'acheter des chocolats à l'effigie des femmes d'Henry VIII lors de la visite de son château, il semble de plus en plus

évident que nos contemporains ont adapté les lieux de mémoire à leurs envies et à leurs caprices, les dénaturalisant du coup et les vidant de leur sens. La pièce de Corbeil critique cette réification du passé, elle en ridiculise les rouages et en montre les conséquences néfastes.

L'étude de la pièce montre qu'elle propose une parodie froide de ce que pourrait devenir ou de ce qu'est déjà le vivre-ensemble à l'ère des médias sociaux et de l'« écran global⁷² ». Le texte soumet les sociolectes qu'il absorbe à un très efficace travail critique qui en démontre les stéréotypes, les fixismes, les passe-droits socioculturels, ainsi que la propension à la fête et à l'exaltation des égos. Le grossissement parodique permet de mettre en exergue une transformation dans la manière contemporaine de se représenter, désormais subordonnée à l'image et au spectaculaire. Les emprunts à la doxa de la communication et la possibilité de se mettre soi-même en scène font de l'individu contemporain un « personnage », qui ne sait plus très bien où est la vérité dès lors qu'il change de récit de vie au gré des opportunités. L'indistinction du vrai et du faux brouille les frontières entre réalité et fiction. La pièce offre une très forte critique de l'égotisme numérique et médiatique actuel, dont la cause ne réside pas en l'individu lui-même, mais en un processus social global qui pousse les gens à adopter la même course folle à la visibilité. En voulant se singulariser à tout prix et en saturant le langage par d'incessantes représentations de leur subjectivité, les personnages de *Nous voir nous* en viennent à se fondre dans un tout homogène. Dépourvu d'identité propre et de

⁷² Expression empruntée à Gilles Lipovestky et Jean Serroy dans : Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Le Seuil, « La couleur des idées », 2007, 361 p.

substance altruiste, chacun d'eux navigue sans repères spatio-temporels, vit dans un présent absolu, tandis que l'Histoire et les lieux de mémoire deviennent pour lui les accessoires et les décors nécessaires à la mise en scène de son « moi » illusoire et grotesque.

Conclusion

Le présent mémoire nous a permis d'étudier la dramaturgie québécoise contemporaine par l'entremise d'un examen de la présence et de la nature des motifs de l'excès et de la saturation dans trois œuvres typiques du théâtre des « Trentenaires ». Dans chacune des pièces, nous avons pu constater que ces motifs reçoivent des traitements différents. Dans *Faire des enfants* d'Éric Noël, le personnage principal est excessif dans sa consommation de drogues et d'alcool et le texte suggère que ses pratiques sexuelles leaturent physiquement⁷³, ce que traduit une métaphore scatologique (il défèque dans le lit de sa meilleure amie). Dans *Ainsi parlait* d'Étienne LePage, les locuteursaturent le langage, allant sur l'erre de dire jusqu'à le rendre insignifiant. Excédés par le monde qui les entoure, ils exposent les frustrations et l'amertume qu'ils éprouvent à son égard. Dans *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil, chacun des personnagesature le monde de sa subjectivité (« moi ») et dépasse toute limite en apparence à tous les niveaux (bonheur, banalité et pathétisme) afin de se montrer plus intéressant que les autres. Ainsi, chacune des pièces travaille de manière particulière les motifs étudiés et pose un regard singulier sur le monde contemporain.

L'analyse du tuf intertextuel et interdiscursif que *Faire des enfants* emprunte et travaille permet d'affirmer que l'univers théâtral profilé offre une représentation du Québec actuel. Le thème de la famille est au cœur du récit, qui la présente comme le lieu d'une schize puisqu'elle est à la fois ou tour à tour pathologique et salvatrice. Autant les parents que les

⁷³ Certains passages évoquent le remplissage, comme en témoigne celui-ci : « Où que je regarde, / juste ça, / des pénis-/ presque tous petits / et les uns après les autres, / dans ma bouche en cœur qui avale tout : / de la E, de la bave, de la chair, du sperme. », dans : Éric Noël, *Faire des enfants*, Montréal, Leméac, 2011, p. 24.

enfants sont aux prises avec une communication déficiente et chacun des membres de la famille en subit à des degrés divers les effets malheureux. Pour Philippe, cela se traduit par une incapacité à parler de lui-même et à ressentir quelque chose en-dehors de ce que son corps éprouve lors de ses excès, lesquels culminent lorsqu'il atteint un pic simultané de jouissance et de douleur. Il s'autodétruit physiquement, mais aussi psychologiquement, en repoussant les êtres aimés qui avaient le pouvoir de l'aider à se sortir d'un mal de vivre, dont la seule issue est la mort. Si, dans le Québec d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, les parents sont condamnés et n'ont d'autre solution que de se sacrifier afin que le changement puisse advenir ou, du moins, afin qu'un passé pathologique ne continue à se perpétuer, la jeunesse de *Faire des enfants* est suicidaire et c'est elle qui est la grande victime de son époque. La pièce propose donc une représentation noire du Québec actuel, lequel n'est pas celui rêvé par la Révolution tranquille, dont les chants, les textes et les réalisations projetées annonçaient une société dans laquelle les membres « se parle[raient] » et plaçaient beaucoup d'espoir en l'avenir et dans les générations futures.

Ainsi parlait soumet la parole publique à un regard critique. En reprenant les discours, langages et représentations qui sont présents dans le discours social contemporain, la pièce met en scène un vivre-ensemble problématique qui repose sur l'exclusion, la démagogie et la violence au détriment de l'échange et du respect. Par le biais de l'humour, le texte ridiculise certains raccourcis fréquents dans les discours d'opinion et suscités par un ressentiment général alimenté par le contexte socio-économique actuel. Dans le texte de Lepage, l'individu est à la fois responsable et victime des apories sémantiques et discursives de son époque. Il n'arrive pas à poser un regard critique et nuancé sur ce qu'il entend et sur ce qui l'entoure,

mais il profite de la tribune qui lui est donnée pour exposer sa vision des choses, peu important sa teneur et sa valeur.

Nous voir nous vise la manière d'être au monde qui est valorisée à l'ère des médias sociaux et de l'« écran global ». Le texte parodie les sociolectes qui colportent ce « vécu idéal » et en montre les effets. Dans cette conjoncture qui le voit soumis à un constant *devoir paraître*, l'individu se représente lui-même par des stéréotypes et se soumet au culte de l'image et du spectaculaire. La façon que les personnages ont de se mettre en scène a pour effet de dévaluer le vrai au profit du théâtral et du fantasme. La pièce offre une critique très forte de l'égotisme numérique et médiatique actuel en exhibant des individus victimes d'un processus social global qui les pousse à adopter une course incessante à la « visibilité ».

Dans les pièces étudiées, les motifs de l'excès et de la saturation se distribuent sur trois domaines : les pratiques sociales, les langages et la constitution des subjectivités. L'analyse des textes permet d'affirmer que chacun d'eux concourt à circonscrire le sociogramme⁷⁴ (Claude Duchet) de l'individu québécois contemporain. Le noyau oxymorique de ce sociogramme est somme toute celui-ci : « vide, mais plein ». Il identifie un sujet ambivalent, qui oscille sans cesse entre le trop-plein et le manque, et qui ne trouve pas dans le fourmillement qui l'entoure de quoi remplir le vide qu'il ressent. Nous avons choisi de désigner cette représentation particulière de l'expérience du monde de *vide saturé*.

Dans *Faire des enfants*, le *vide saturé* correspond à la manière dont Philippe tente de pallier l'absence de communication et ses besoins relationnels par l'abus de drogues, d'alcool

⁷⁴ Duchet définit le *sociogramme* comme un « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel », dans : Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », dans *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 3, Béatrice Didier (dir.), Paris, PUF, 1994, p. 3572.

et de sexe. Nous avons vu que ces moyens n'ont pas l'effet escompté et ne font qu'agrandir le creux existentiel ressenti par le jeune homme, l'amenant à choisir la mort. Dans *Ainsi parlait*, les locuteurs saturent si bien le langage qu'ils ne lui laissent aucun air pour vivre et qu'il se dévitalise. Ils sont excédés par tout, ont des opinions, mais ils n'arrivent pas à exprimer une pensée critique réfléchie, ce qui a pour effet de rendre leurs propos creux. Dans *Nous voir nous*, les personnages tentent par tous les moyens de se distinguer des autres et de promouvoir leur individualité, mais cet essai les mène paradoxalement à se fondre dans une masse homogène composée d'individus semblables à la recherche d'une identité propre. La sensation de vide identitaire qu'ils en retirent est d'autant plus acide qu'elle jure avec la surabondance de caractéristiques particulières qu'ils s'attribuent publiquement.

Les textes analysés en disent donc beaucoup sur la société contemporaine — québécoise et nord-américaine — dans laquelle chacun est chaque jour confronté à une multitude d'objets (images, vidéos, slogans, clichés, représentations stéréotypées, nécessité d'avoir une opinion sur tout et tribune pour l'exprimer, tentations multiples, etc.), mais où, parallèlement, il ressent un manque instant de relations affectives réelles (comme le montrent bien les sites de rencontre qui pullulent sur Internet), d'écoute véritable et de sens du vivre-ensemble. Les manières pour remplir le vide déployées sur la carte de la semiosis sociale sont décalées et factices par rapport aux aspirations à un mieux-être, en sorte qu'elles tendent à maintenir ou à amplifier un *vide saturé*, qui est tout le contraire d'une plénitude épanouie.

Bibliographie

1. Corpus primaire

1.1. Textes étudiés

CORBEIL, Guillaume. *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal, Leméac, 2013, 115 p.

LEPAGE, Étienne. *Logique du pire suivi de Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeur, 2016, 150 p.

NOËL, Éric. *Faire des enfants*, Montréal, Leméac, 2011, 95 p.

1.2. Autres textes considérés

BERTRAND, Pierre. *Logique de l'excès*, Montréal, Les Herbes Rouges, « Essais », 1996, 116 p.

CORBEIL, Guillaume. (2013). Guillaume Corbeil, auteur. Repéré à <https://voir.ca/theatrepap/2013/02/19/guillaume-corbeil/> (page consultée le 13 mai 2016).

CORNEAU, Guy. *Père manquant, fils manqué*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1989, 183 p.

DUBOIS, René-Daniel. *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 2001 [1986], 109 p.

La Sainte Bible, traduite par Louis Segond, Éditions de la Société biblique canadienne, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de poche, 1983, coll. « Les Classiques de Poche », 410 p.

SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, 109 p.

TREMBLAY, Michel. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac-Actes Sud, 2007 [1971], 53 p.

2. Corpus secondaire

2.1. Littérature québécoise

- BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID, dir., *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, 436 p.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010, 684 p.
- GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFON. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, 263 p.
- GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, « Littérature », 1988, 366 p.
- GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent, *Théâtre québécois I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, « Littérature », 1988, 414 p.
- GREFFARD, Madelaine et Jean-Guy SABOURIN, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997, 121 p.
- GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, p.15-36.
- LARRUE, Jean-Marc. Plan de cours du séminaire FRA 6264 – Théâtre québécois, donné à l'automne 2013. Repéré à http://littfra.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/Littérature_Francaise/Documents/1-Programmes-cours/FRA6264_A13_c2.pdf
- MAILHOT, Laurent. *La littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions TYPO, « Essai », 2003, 451 p.
- MARCOTTE, Gilles. *Une Littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 338 p.

2.2. Sociocritique des textes

- ANGENOT, Marc. *1989 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 1167 p.
- ANGENOT, Marc. *Ce que l'on dit des Juifs en 1889 : antisémitisme et discours social*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, 190 p.
- ANGENOT, Marc. *Le Cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1986, 202 p.

- BARA, Olivier (dir.), « Dossier : Lectures sociocritiques du théâtre », *Études littéraires*, vol. 43/3 (2012), 164 p.
- CROS, Edmond. *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p.
- DUCHET, Claude et Isabelle TOURNIER. « Sociocritique », dans *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 3, Béatrice Didier (dir.), Paris, PUF, 1994, p. 3571-3573.
- FALARDEAU, Jean-Charles. *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise, 1973, 152 p.
- MARCOTTE, Gilles. *Littérature et circonstances : essais*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 351 p.
- POPOVIC, Pierre. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », *Revue des Sciences humaines*, n° 299 (juillet-septembre 2010), « Le roman parle du monde », p. 13-29.
- POPOVIC, Pierre. « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152 (décembre 2011), p. 7-38.
- POPOVIC, Pierre. « La passion selon Judas », dans Jacques Dubois (dir.), *Sexe et pouvoir dans la prose française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 151-161.
- POPOVIC, Pierre, et Anne-Marie DAVID (dir.). *Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*, *Cahiers Figura*, vol. 38, 2015, 261 p.
- POPOVIC, Pierre. « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », dans *SIGNATA. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n° 5 (2014), p. 154-172.
- POPOVIC, Pierre. « Un horrible travailleur et un penseur considérable : Marc Angenot », *Romantisme*, n° 164 (2014), p. 147-158.
- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- POPOVIC, Pierre. *La mélancolie des Misérables : Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, collection « Erres essais », 2013, 310 p.
- ROBIN, Régine. *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 524 p.
- ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2000 [1985], 274 p.

2.3. Essais sur l'époque contemporaine

- CASTEL, Robert. *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 2009 [1995], 813 p.

- HARTOG, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2012 [2003], 322 p.
- HEINICH, Nathalie. *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, 608 p.
- LASCH, Christopher. *La culture du narcissisme*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2006 [1979], 332 p.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1983, 328 p.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY. *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Le Seuil, « La couleur des idées », 2007, 361 p.